

Mémoire de Master réalisé sous la direction de Marie Gautier
École Nationale Supérieure de la Photographie, Arles
2013

ZONES D'INQUIÉTUDE

Julie Aybes

Membres du jury :

Marion Duquerroy, historienne de l'art contemporain — Paris 1
Marie Gautier, enseignante à l'École Nationale Supérieure de la Photographie, Arles
Joëlle Le Saux, enseignante à l'École Supérieure d'Arts de Brest

ZONES D'INQUIÉTUDE

AVANT-PROPOS

Mettre en cohérence la forme et le fond : puisque mon propos évoque des mises en rapport, une expérience sensible de l'entre-deux, j'ai choisi une forme qui peut engager le lecteur dans une certaine inquiétude, une certaine complexité.

J'évoque essentiellement une quête, et le désir de montrer des saisissements du monde à la limite de l'indicible.

Des saisissements — c'est-à-dire des instants, fugitifs, de rencontres, de mises en rapport.

Ces saisissements deviennent photographies et mots.

Paroles, images, pensées, nuits, pluies, théâtre, émissions de radio, bribes de conversations, lectures, et le vent.

Pour tenter de faire écho à mon propos, j'invente, ici, une forme de montage : entre, d'une part, un questionnement — poétique, philosophique, politique, poétique — autour d'une pratique de la photographie ; et, d'autre part, entre les pages, quelques éclats, comme la trace de ces saisissements, des rencontres, des paroles, des images.

En fragments, fugitifs, de passage.

Ce qui m'importe, c'est la mise-en-rapport.

Simplement glisser — des citations, des bouts d'images — dans le texte du mémoire, dans la réflexion. Couper. Fragmenter. Au milieu d'une phrase, pourquoi pas ? Créer des intervalles, des entre-deux, des écarts.

Sans explications. Comme des évocations, des appels à penser.

Comme lorsque je pose mes images les unes à côté des autres, avec parfois, entre, des mots.

Parmi ces fragments collectés — images et mots que j'ai choisis de faire apparaître au cours de cet essai — je remarque des échos. Cela se parle, quelque chose surgit.

Des ressemblances, des lieux, des géographies, des regards en commun, des événements, anonymes ou signés, nommés ou indicibles, fenêtres souvent, ou peut-être écrans, décors, creux, seuils.

Voilà comment j'essaie de construire ce travail, ce mémoire.

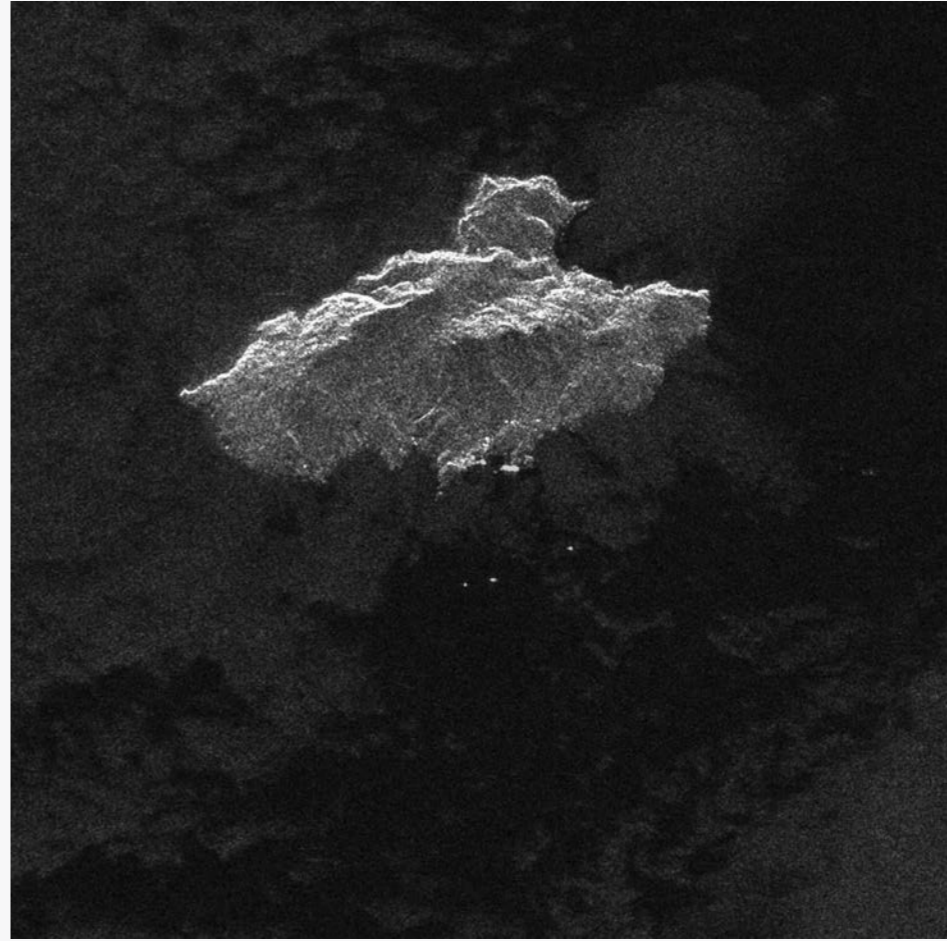
Pourquoi des poètes du temps de la pauvreté, et pourquoi des artistes encore du temps de la guerre et de la haine, et pourquoi toujours le théâtre les jours de la douleur, malgré tout et quel rôle encore au texte, à la réflexion, au questionnement sans fin et quel droit à la parole, si fragile, et mal assurée les jours de la destruction ?

Et qu'opposer au spectacle ininterrompu de la catastrophe, et que dire et que faire et que répondre, plus encore peut-être, au discours ininterrompu de la catastrophe, cette parole infranchissable qui nie toutes les autres paroles imaginables, et qui remplit l'espace, et le mange et le dévore ?

Et que vouloir encore à cette négation, cette douce anesthésie de la catastrophe, son masque et son accommodement ? De quel droit en refuser encore les si bonnes et si lisibles explications qui nous la font si bien comprendre peu à peu que nous l'acceptons lentement, apaisés, dans l'heureux confort de notre endormissement, notre bonne et belle conscience ? [...]

De quel droit encore oser venir inventer quelque luxe et vouloir le partager, et laisser quelque place au beau, à l'inutile, à l'incertain ? Comment oser prétendre à la fragilité face à l'ordre, d'où qu'il vienne, de trouver sa place et s'y tenir et n'en plus bouger ?

Jean-Luc Lagarce, « Pourquoi des poètes du temps de la pauvreté »,
in *Du luxe et de l'impuissance, et autres textes*,
Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, p. 37-38.

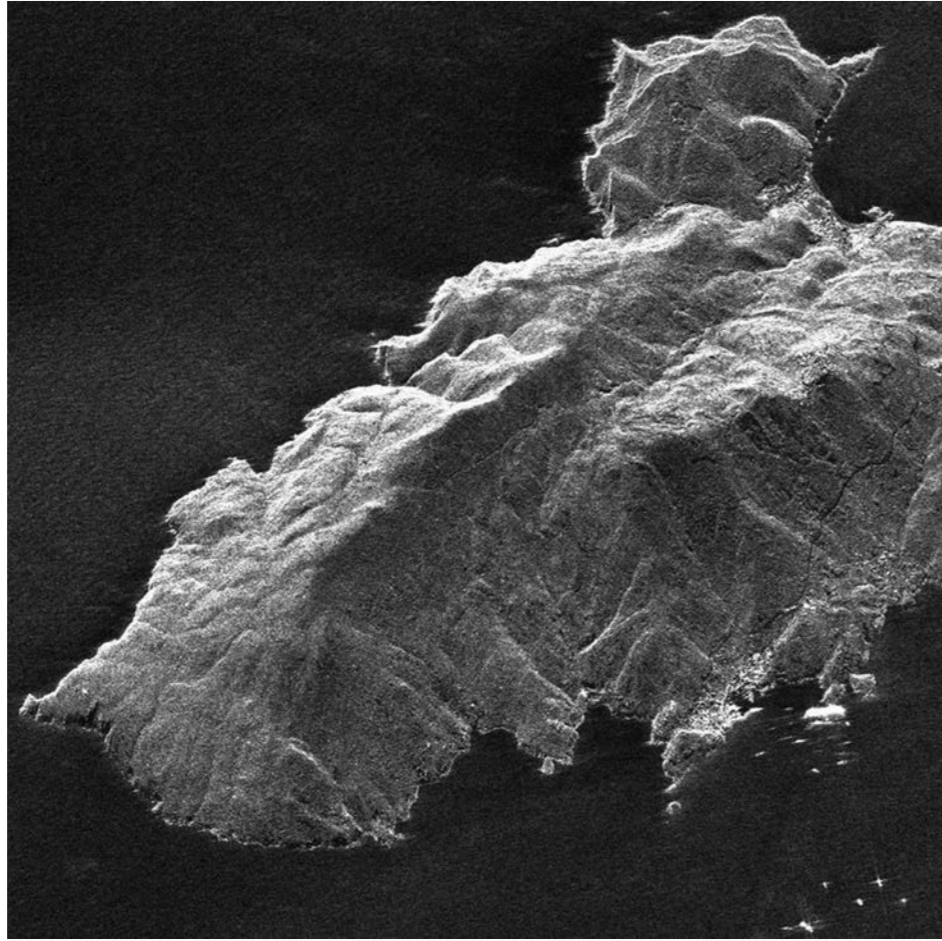


[...] je suis enfermé, je suis dans quelque chose [...] c'est-à-dire, faire un endroit, un petit monde, faire un petit monde, il sera rond, cette fois il sera rond, ce n'est pas sûr, au plafond bas, aux murs épais, pourquoi bas, pourquoi épais, je ne sais pas, ce n'est pas sûr, c'est à voir, tout ça est à voir, un petit monde, chercher comment c'est, essayer de deviner, y mettre quelqu'un, y chercher quelqu'un, et comment il est, et comment il est fait, ce ne sera pas moi, ça ne fait rien, ce sera peut-être moi, ce sera peut-être mon monde, coïncidence possible, il n'y aura pas de fenêtres, finies les fenêtres, la mer m'a refusé, le ciel ne m'a pas vu, je n'étais pas là [...] ils ont dû m'expliquer, quelqu'un a dû m'expliquer, comment c'est, l'œil, à la fenêtre, devant la mer, devant la terre, devant le ciel, à la fenêtre, contre l'air, l'été, le soir, s'ouvrant, se refermant, gris, noir, gris, noir, j'ai dû comprendre, j'ai dû le vouloir, vouloir l'œil, pour moi, j'ai dû essayer, j'ai essayé, toutes les choses qu'on m'a racontées, toutes les choses que j'ai essayées, ça me sert encore, il en passe encore, quand j'y pense, ça aussi, il faut penser encore, penser encore les vieilles pensées, ils appellent ça penser, ce sont des visions, on ne voit que ça, quelques vieilles images, une fenêtre, qu'avaient-ils besoin de me montrer une fenêtre, en me disant, je ne sais pas, je ne me rappelle pas, ça ne vient pas, une fenêtre, en me disant, Il y en a d'autres, il y en a de plus belles, et le reste, des murs, du ciel, des hommes [...]

2



3



4

Je photographie des paysages — que je parcours.

Parcourir sans but est un plaisir et une nécessité : une manière d'être au monde, une manière de le percevoir et de l'appréhender, et surtout une manière de mettre en travail, de frotter, de confronter le monde avec mes pensées, mes sensations, mes sentiments.

J'erre dans le monde — ses paysages et ce qui m'en arrive à travers les livres, les conversations, la radio, la poésie, le théâtre, les paroles, les sons, les images, les événements du quotidien et d'ailleurs.

Je cherche un lieu, des lieux, des sensations de lieux, des réminiscences de songes et de pensées.

Entre le monde extérieur et mon être-au-monde, entre ce qui me traverse et ce que j'invente, un lieu reflet de cet entre-deux.

Entre-deux qui m'habite et que j'habite, que je regarde, qui me regarde, qui me concerne.

Ce lieu semble impalpable, imprécis, anonyme et déserté, sans repères — des photographies difficiles à décrire, à situer.

Un lieu habité comme en filigrane, présences en creux, pour que s'y inventent des langages, des échanges avec l'autre, avec quelques-uns.

Ce lieu serait cet *entre-deux*, zone d'incertitudes et, du coup, lieu de possibles — possibles émotions, possibles inventions, possibles rencontres.

Cet entre-deux est la matière même de mon travail d'artiste.

Ainsi, je prends des photos quand j'ai l'impression que quelque chose ressemble à ce lieu, laisse un écart, approche.

Je suspends, je saisis, j'invente la trace de ce quelque chose qui n'est pas encore défini.

Cet écart m'intéresse : je le maintiens, je le creuse, je travaille l'indéfini de mes photographies, pour que puisse apparaître des questions, des

doutes, l'impalpable.

Les photographies s'accumulent avec d'autres fragments du monde.

Je collectionne.

Je prélève des images et des mots que je mets en rapport.

Je cherche les infimes différences, petits détails — l'imperceptible.

Juxtapositions, superpositions, écarts ; j'invente une littérature poétique des images.

Je construis des zones d'inquiétude.

Je propose des expériences sensibles, discrètes, ténues, des fissures, parfois des blessures — qui troublent.

Créer des espaces et des temps, des parcours et des rythmes qui ressemblent à cet entre-deux.

Permettre des échanges possibles entre ma singulière perception du monde, ma recherche, et la singularité d'autres personnes — désir d'altérité.

Invention partagée d'un langage pour dire ce qu'on perçoit sensiblement du monde, son indicible, sa complexité.



I

DES SAISISSEMENTS — RÉCOLTER

APPAREMMENT, DES PAYSAGES

Et d'abord, c'est quoi un paysage ? Sûrement pas une étendue naturelle d'arbres, de ciel et de fleurs. Un paysage est par définition admirable, c'est-à-dire qu'il n'existe que par le regard qu'on porte sur lui. [...]

Un paysage c'est donc toujours l'intervention de l'homme sur une friche, une certaine façon de regarder les oiseaux et les pierres pour les mettre en rapport.¹

?

saisi par un observateur.

point donné²
embrasser dans son ensemble³

essentiels. D'une part, le paysage est un point de vue, articulé à un corps : le paysage est une partie, un fragment

ard, selon la personne qui regarde : historien, poète, marcheur, urbaniste,

e nommé paysage à partir du moment où il est obligatoirement naturel, ni extérieur,

état d'être de celui qui regarde, le paysage est une fonction de sa présence sur le lieu, ses caractéristiques où regardeur et objet du regard se mêlent : les visuels, les sons, la température, le temps, les souvenirs évoqués, etc.

nté, construit par celui qui le regarde.

liées entre elles par votre regard.⁴

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paysage>

française, Paris, Éditions Dictionnaire Le Robert,

is, Les Éditions de Minuit, 1982, p. 14.

¹ LORET, Éric, « Paysages à niveaux », in *Libération*, lundi 3 septembre 2012, p. 22.

Quelques terrains tremblent sous les pas : par exemple, dans le territoire de Gabies, non loin de Rome, il y a environ deux cents jugères (50 hectares) qui tremblent sous les pas des chevaux; il en est de même dans le territoire de Réate. Quelques îles sont toujours flottantes dans le territoire de Cécube et dans celui de Réate, de Modène et de Statonie. Le lac Vadimon et les eaux Cutiliennes renferment une forêt épaisse qu'on ne voit jamais au même lieu le jour et la nuit. En Lydie, les îles appelées Calamines obéissent à l'impulsion non seulement des vents, mais même des crocs; elles furent, dans la guerre de Mithridate, le salut d'une foule de citoyens romains. Il y a aussi dans le Nymphaeum de petites îles appelées Salières, parce qu'elles se meuvent au bruit de la symphonie et des pieds, qui battent la mesure. Dans le lac de Tarquinie, qui est un des grands lacs d'Italie, il y a deux bois qui, sous le souffle des vents, prennent tantôt une figure triangulaire, tantôt une figure arrondie, jamais une figure carrée.

APPAREMMENT

7

Et d'abord, c'est quoi un paysage ?
d'arbres, de ciel et de fleurs. Un paysage, c'est-à-dire qu'il n'existe que par le regard.

Un paysage c'est donc toujours une friche, une certaine façon de regarder et de mettre en rapport.¹

Donc, d'abord, c'est quoi un paysage ?
C'est où, un paysage ?

Le paysage est un fragment d'espace saisi par un observateur.
D'après quelques dictionnaires :

Vue d'ensemble que l'on a d'un point donné²
Étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble³

J'en retiens deux caractéristiques essentielles. D'une part, le paysage n'existe que s'il est regardé, il implique un point de vue, articulé à un corps situé ici et maintenant. D'autre part, le paysage est une partie, un fragment déterminé, limité par le regard.

Le paysage est différent selon le regard, selon la personne qui regarde : paysan, cartographe, écologiste, historien, poète, marcheur, urbaniste, photographe, habitant...

De plus, puisque tout espace peut être nommé paysage à partir du moment où il y a un regard, cet espace n'est pas obligatoirement naturel, ni extérieur, ni vaste.

Il est différent également selon l'état d'être de celui qui regarde, le moment de son histoire, les circonstances de sa présence sur le lieu, ses préoccupations ; selon le moment où regardeur et objet du regard se croisent, selon la lumière, les intempéries, les sons, la température, le temps passé là, la qualité de confort éprouvé, les souvenirs évoqués, etc.

Le paysage est donc un fragment inventé, construit par celui qui le regarde.

Et puis changeant.

Vous êtes le long de la mer,
vous êtes le long de ces choses scellées entre elles par votre regard.⁴

² *Dictionnaire français Larousse*. [en ligne] <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paysage> [réf. du 10 février 2013]

³ *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Éditions Dictionnaire Le Robert, 2004.

⁴ DURAS, Marguerite, *L'homme atlantique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, p. 14.

¹ LORET, Éric, « Paysages à niveaux », in *Libération*

Je pense à des photographes dont l'œuvre me paraît illustrer ce que j'essaie, ici, de dire du paysage.

Guy Tillim photographie les îles de Polynésie française (*Second Nature I*, 2012) (fig. 1-2). Qu'est-ce qui fascine dans ces paysages ?

Ces lieux — les îles de la Polynésie française — ont déjà été maintes fois représentés ; c'est ce que constate Guy Tillim avant de les photographier. Il y a donc là quelque chose du cliché : la luxuriance de la végétation, la beauté des couleurs... Mais il y a aussi dans chacun de ces clichés quelque chose, un détail, comme une inquiétude, une étrangeté.

C'est un espace qui change d'aspect en un clin d'œil ou à l'évocation d'une pensée. [...] Lorsque je porte l'objectif à mon œil, j'hésite. Sans doute cherche-t-on des certitudes dans la photographie, ces motifs souvent utilisés de manière inappropriée pour décrire un paysage, qui visent à isoler certains éléments pour nier les autres. Peut-être la représentation est-elle seulement belle lorsque tous les éléments qui la composent sont présents. Mais une prise de position politique telle que la présence d'un bulldozer ou d'un caniveau au paradis, est intenable.

Alors j'en suis revenu à ce qui semble être les principes de base, et donc aux clichés. Il existe des façons évidentes de représenter les composants d'une scène : des détails les plus infimes aux éléments les plus monumentaux. Mais qu'en est-il du reste, de cet espace indéterminé qui porte la texture du lieu, son sentiment, du quotidien face au spectaculaire ? Je pense pour ma part qu'il n'existe pas de réponse car un paysage est pour lui-même et en dehors de lui un lieu de méditation, un espace vide. Il fournit son propre contexte parce qu'il ne saurait en être autrement. Qu'est-ce qui est photographié ? Rien et tout à la fois, lorsque vous ne souhaitez pas quitter le cadre.⁵

Les images de Thibault Cuisset (fig. 3 à 7) pourraient elles aussi avoir quelque chose du cliché : à nouveau la beauté de la nature, les couleurs, les lumières. Sauf qu'il s'agit de lieux sans prétention à être contemplés, qui auraient tout aussi bien pu être ignorés.

[...] des vides, des terrains vagues comme on dit, des errances, à peine des lieux, tout juste, peut-être, des lieux de passage, qu'on identifie difficilement, des espaces inaliénables [...] Ces images d'éternités ordinaires produisent une impression étrange, indécise, oscillant sans cesse entre deux fascinations contraires, l'une, inquiète, sinon tragique, pour cette temporalité non partagée, l'autre euphorique,

⁵ TILLIM, Guy. [en ligne] <http://www.agencevu.com/stories/index.php?id=1382&cp=137> [réf. du 12 février 2013]



fig. 1 — TILLIM, Guy, *Tautira, Tahiti*, extrait de la série *Second Nature I*, 2010, encres pigmentaires sur papier coton, 108 x 144 cm.



fig. 2 — TILLIM, Guy, *Mount Mouaroa, Moorea*, diptyque extrait de la série *Second Nature I*, 2010, encres pigmentaires sur papier coton, 108 x 144 cm (chaque image).



fig. 3 — CUISSET, Thibault, *Sans titre (Creuse)*,
extrait de la série *Campagne française*, 2009-2010, tirage couleur RC, procédé RA4.



fig. 4 — CUISSET, Thibault, *Sans titre (Aveyron)*,
extrait de la série *Campagne française*, 2009-2010, tirage couleur RC, procédé RA4.



fig. 5 — CUISSET, Thibault, *Sans titre (Aveyron)*,
extrait de la série *Campagne française*, 2009-2010, tirage couleur RC, procédé RA4.



fig. 6 — CUISSET, Thibault, *Sans titre (Chouzy-sur-Loire, Loir-et-Cher)*,
extrait de la série *Campagne française*, 2009-2010, tirage couleur RC, procédé RA4.



fig. 7 — CUISSET, Thibault, *Sans titre*,
extrait de la série *Loire*, 2001, tirage couleur RC, procédé RA4.

pour l'incarnation modeste et presque familière que le photographe lui donne. [...] la mise à nu, la mise en lumière [...] d'univers apparemment insignifiants, conduit à l'opposé de ce que l'on attendait, à savoir, non pas un effet de réel, sinon de banalité ou de déjà vu, mais à un sentiment d'irréalité, d'étranger absolu.⁶

C'est dans cette ambiguïté, cette imprécision, cette non-évidence qu'apparaît, dans les images de Guy Tillim ou celles de Thibault Cuisset, le paysage tel que j'essaie de le définir : inventé par un regard, par la singularité d'un regard.

Parler de paysages serait donc une manière de parler de l'infinité des points de vue, de l'infinité des singularités.

Le paysage est une expérience du dehors qui renvoie à l'intime. Il est essentiellement une relation.

Il interroge aussi notre rapport au temps, par son évolution permanente, par les questions qu'il soulève sur l'origine et l'avenir du monde.

Le paysage nous parle à la fois de la singulière étrangeté du monde et de notre appartenance à ce même monde: c'est le lieu de l'altérité.

Comprendre ou éprouver que le paysage est le lieu de l'altérité permet d'introduire la notion de lieu : c'est là que l'on commence à construire, inventer son paysage. Le lieu serait au paysage ce que l'identité est au portrait. Ce mot lieu servirait avant tout à décrire notre relation au monde. Le lieu, c'est le paysage quand on commence à le singulariser.

Le lieu porte donc une charge émotionnelle, bien au-delà de l'espace physique, mêlant des valeurs spirituelles, philosophiques, émotionnelles, intellectuelles...

Quelle différence entre un paysage et un paysage avec moi dedans, qui regarde ?

⁶ BOURDIEU, Emmanuel, « Lumières du jour » (1996). [en ligne] www.fillesducalvaire.com/texts/Cuisset_51-1.pdf [réf. du 12 février 2013]

Le lieu serait un paysage devenu familier, parce que regardé, observé, reconnu, arpenté ; parce qu'on aurait repéré ce qu'il nous évoque, de souvenirs, d'imaginaires, d'histoires... Ce qui n'en fait pas pour autant un lieu défini. Il reste changeant, divers, complexe, transitoire.

De plus, le lieu n'est pas forcément fixe : le mouvement dans un espace est aussi un lieu.

Selon George Didi-Huberman « L'artiste est inventeur de *lieux*. Il façonne, il donne chair à des espaces improbables, impossibles ou impensables : apories, fables topiques. »⁷ Dans ce livre-là, il décrit le type de lieux que crée l'œuvre de James Turrell.

Marcher dans le désert.

Cette fable commence avec un lieu déserté, notre personnage principal [...] Un homme qui marche. [...] Le lieu de cette marche alentie est un gigantesque monochrome. C'est un désert. L'homme marche dans le jaune brûlant du sable, et ce jaune n'a plus de limites pour lui. L'homme marche dans le jaune, et il comprend que l'horizon lui-même, si net soit-il, là-bas, ne lui servira jamais de limite ou de « cadre » : il sait bien, maintenant, qu'au-delà de la limite visible c'est le même lieu torride qui, toujours, continuera, identique et jaune jusqu'au désespoir. [...] À certains moments, pourtant, l'homme fatigué s'aperçoit que quelque chose a changé : la texture du sable n'est plus la même [...] Quand cela a-t-il changé ? [...] Il s'imagine quelquefois que le cadre du monochrome, la limite entre le jaune écrasant d'il y a trois semaines et le gris-jaune d'aujourd'hui ne furent portés que par le vent, signe tactile d'un passage.⁸

Ainsi, chacun, regardeur, flâneur, arpenteur de paysages, et notamment les artistes, créent du lieu, donnent lieu.

Nous ne sommes pas ici dans des notions géographiques, physiques, géopolitiques, de frontières et de territoires. Le lieu n'a rien du territoire, il est ouvert, multiple, au croisement du singulier et de l'universel.

Le Lieu est ouvert et vit de cet ouvert : le Territoire dresse les frontières.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, 4^{ème} de couverture.

⁸ *Ibid.*, p.9-10.

des mises sous-relations. Le Lieu est possible et tend à l'organisation autorisée qu'une langue et quand les choses. Il s'émeut, reconnaît et active ses sens. C'est la Diversité ; le Territoire s'arme de la Diversité ; le territoire impose l'ordre : qu'en mille histoires enchevêtrées, multiples. [...]

Les hasards de ce partage, le Territoire

est — amené irrésistiblement à — en

implique une personne singulière, le Lieu, serait une manière de faire d'un paysage, mais également la possibilité

de ne pas aller vers de nouveaux

usage.

Le lieu singulier du regardeur ou du regardé, mais également parce qu'elles créent

l'infinité des espaces, grâce à notre sensibilités, sensibles et théoriques. Nous sommes devant, ce qui est derrière lui. Nous sommes inventer dans la partie invisible.

Une pression sur les bords du cadre. Peut produire un récit, une fiction. Il se agit de champ : L'invisibilité du hors champ

⁹ *Ibid.*, Paris, Gallimard, 1997, p 227.

¹⁰ *Ibid.*, coll. Folio essais, 2005, p. 484.

Le ciel commence là.

Juste au bord de mon plafond. Au bord de la corniche de ma cour carrée.

Mon ciel, c'est le carré de ma cour.

Le lieu serait un paysage devenu f reconnu, arpenté ; parce qu'on aur souvenirs, d'imaginaires, d'histoires. lieu défini. Il reste changeant, divers. De plus, le lieu n'est pas forcément fi aussi un lieu.

Selon George Didi-Huberman « L'art il donne chair à des espaces improtopories, fables topiques. »⁷ Dans ce crée l'œuvre de James Turrell.

Marcher dans le désert.

Cette fable commence avec un lieu [...] Un homme qui marche. [...] L gigantesque monochrome. C'est u jaune brûlant du sable, et ce jaune n marche dans le jaune, et il compr soit-il, là-bas, ne lui servira jamais bien, maintenant, qu'au-delà de l torride qui, toujours, continuera, id [...] À certains moments, pourtar quelque chose a changé : la textur Quand cela a-t-il changé ? [...] Il s'i monochrome, la limite entre le jau le gris-jaune d'aujourd'hui ne furen d'un passage.⁸

Ainsi, chacun, regardeur, flâneur, arp artistes, créent du lieu, donnent lieu.

Nous ne sommes pas ici dans des géopolitiques, de frontières et de terri est ouvert, multiple, au croisement d

Le Lieu est ouvert et vit de cet ouv

Certains jours il est vide, seulement bleu ou gris, et c'est comme si il n'y avait pas de ciel. Le ciel, c'est quand le carré de ma cour est plein. Plein d'avions et de nuages qui passent de gauche à droite, depuis l'angle du toit de la mansarde de Monsieur Adélaïde jusqu'entre les deux très grands murs en moellons qui font comprendre que le ciel c'est très haut. Parfois les nuages passent dans l'autre sens mais les avions jamais. Entre les deux murs il y a une brèche par laquelle en se penchant un peu on les voit continuer leur chemin et passer dans le ciel de la cour d'à côté. Je sais qu'ils y passent parce que j'entretiens avec ma voisine de longues conversations dans lesquelles elle me parle toujours de l'état du ciel de la veille et de celui de demain ou de la semaine à venir. Son ciel, Madame Achain, il commence à la limite de ma chambre. Il n'est pas carré. Il est dessiné par le dernier mur de l'immeuble qui fait l'angle avec le passage et qui découpe une équerre très noire parce qu'elle est toujours à contre-jour. Quand son ciel est plein on a l'impression qu'il est trop gros, qu'il n'arrivera jamais à entrer tout entier dans l'équerre. C'est vrai que vu d'en bas, depuis sa fenêtre et avec la perspective, son ciel a l'air très à l'étroit. Pour moi le ciel commence au bord de mon carré et pour Madame Achain, au bord de son équerre. Évidemment parfois, dans nos discussions, on se dit que les nuages, les fumées et les avions qui le remplissent viennent bien de quelque part, mais tout le monde dit que même si l'on essayait d'aller voir dans d'autres cours ou d'autres passages on ne verrait pas d'où ils viennent ni où commence le ciel.

Le Lieu évolue dans la conscience des mises sous–relations. Le Lieu vit sa parole dans toutes les langues possibles et tend à l'organisation de leur écosystème : le Territoire n'autorise qu'une langue et quand les résistances lui en imposent plusieurs. Il s'émeut, reconnaît et active ses sources multiples en étendue. Le lieu est Diversité ; le Territoire s'arme de l'Unicité. Le lieu participe d'une Diversalité ; le territoire impose l'Universalité. Le Lieu ne se perçoit qu'en mille histoires enchevêtrées, le Lieu palpite en mémoires transversales. [...]

Le Lieu partage et évolue dans les hasards de ce partage, le Territoire conquiert.⁹

Devant un paysage on serait tenté de — amené irrésistiblement à — en faire un lieu.

Une photographie, puisqu'elle implique une personne singulière, puisqu'elle est une création sensible, serait une manière de faire d'un paysage un lieu : le lieu du photographe, mais également la possibilité d'un lieu pour le regardeur.

[...] le seul véritable voyage ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages mais d'avoir d'autres yeux¹⁰

Le regard implique des limites au paysage.

Ces limites participent à fabriquer le lieu singulier du regardeur ou du photographe, parce qu'elles focalisent, mais également parce qu'elles créent un hors-champ.

Le fragment suggère : nous savons l'infinité des espaces, grâce à notre expérience et nos connaissances physiques, sensibles et théoriques. Nous pouvons imaginer la place du regardeur, ce qui est derrière lui. Nous pouvons aussi entrer dans la fiction, inventer dans la partie invisible.

Quelque chose d'invisible produit une pression sur les bords du cadre. Cette pression nourrit l'imaginaire, peut produire un récit, une fiction. Il se passe un jeu entre le paysage et le hors champ : L'invisibilité du hors champ

⁹ CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p 227.

¹⁰ ROUILLÉ, André, *La photographie*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2005, p. 484.

remet en question la possibilité de fixer, d'arrêter. Quelque chose s'organise latéralement, dans l'invisible, qui tient à distance et peut créer une certaine inquiétude. Quelque chose peut s'introduire du hors champ dans le plan, qui peut être difficilement perceptible, ou pas immédiatement.

Dans le film *Blow-up* (1966), Michelangelo Antonioni met en scène un dispositif où un seul regard ne peut suffire à prouver quoi que ce soit. C'est en confrontant les différents regards mis en jeu dans le récit que le spectateur peut lire la réalité qui ne se dérobe pas mais ne s'offre pas non plus immédiatement et sans déchiffrement. *Blow-up* est l'histoire d'un photographe pris au piège des illusions qu'il nourrit sur la réalité. Un zoom progressif dans l'image lui montre qu'il existe une profonde différence entre ce qu'il croit voir et ce qu'il y a à voir. Ce film constitue une formidable interrogation sur le regard et la réalité, sur la valeur du champ et du hors-champ et, avec elle, celle de la représentation de la réalité et du point de vue, c'est-à-dire de la fiction. Que voit-on ? Qu'a-t-on choisi de nous montrer ? Quel est cet inconnu si riche et si mystérieux qu'est le hors-champ ?

Ainsi, les limites du paysage sont parfois, précisément, une manière de montrer ce qui est hors-champ, qui devient l'essentiel, tout en restant imprécis, indéfini, invisible.

Edward Bond, dramaturge, metteur en scène (et, d'autre part, scénariste de *Blow-up*) s'adresse ainsi au public de théâtre :

Vous êtes assis et vous regardez la scène. Vous avez le dos tourné... à quoi ? Le peloton d'exécution tire dans la nuque. Des peuples entiers ont été pris à regarder du mauvais côté. Je veux vous rappeler ce que vous avez oublié de voir en venant ici. Vous rappeler d'écouter ce que vous étiez trop occupés pour entendre.¹¹

Les limites, comme des contraintes, ouvrent à l'imaginaire, et peuvent ainsi être un élément important du regard, qui donnera sens au lieu.

L'invisible présence du regardeur (du photographe), laisse libre de l'imaginer comme de l'ignorer, le laisse en suspens, ou entre parenthèses. Comme un

¹¹ BOND, Edward, cité dans de l'émission *Fictions / Théâtre et Cie*, Masson Blandine, France Culture, 3 février 2013.

ait pas subir à l'autre « l'autorité du parce que la présence ne s'impose pas.

age arrive (limité, fragment regardé) La photographie serait la trace, non du paysage, mais du lieu, donc de la cependant invisible.

est l'arrêt, le suspens en ce lieu.

remet en question la possibilité de fixer
latéralement, dans l'invisible, qui tien
inquiétude. Quelque chose peut s'int
qui peut être difficilement perceptible

Dans le film *Blow-up* (1966), Michael
dispositif où un seul regard ne peut
C'est en confrontant les différents r
le spectateur peut lire la réalité qui
non plus immédiatement et sans c
d'un photographe pris au piège des
Un zoom progressif dans l'image lu
différence entre ce qu'il croit voir et
une formidable interrogation sur le
champ et du hors-champ et, avec elle
et du point de vue, c'est-à-dire de la fi
de nous montrer ? Quel est cet inco
hors-champ ?



9

Ainsi, les limites du paysage sont p
montrer ce qui est hors-champ, qu
imprécis, indéfini, invisible.

Edward Bond, dramaturge, metteur
de *Blow-up*) s'adresse ainsi au public

Vous êtes assis et vous regardez la
quoi ? Le peloton d'exécution tire
ont été pris à regarder du mauvais
vous avez oublié de voir en venant
vous étiez trop occupés pour entenc

Les limites, comme des contraintes
ainsi être un élément important du r

L'invisible présence du regardeur (du p
comme de l'ignorer, le laisse en suspe

¹¹ BOND, Edward, cité dans de l'émission *F*
Culture, 3 février 2013.

homme de dos dans une image ne fait pas subir à l'autre « l'autorité du
visage », quelque chose reste possible parce que la présence ne s'impose pas.

Le regardeur est celui par qui le paysage arrive (limité, fragment regardé)
Sa présence singulière donne lieu. La photographie serait la trace, non
pas du fragment d'espace, non pas du paysage, mais du lieu, donc de la
présence singulière du photographe, cependant invisible.

La prise de vue pour le photographe est l'arrêt, le suspens en ce lieu.

ERRANCES

Arpenter les paysages avec mon appareil photographique.

Ne pas faire de repérages, entrer directement dans les lieux. Ne pas chercher à savoir d'avance ce que je vais y photographier.

Il ne s'agit pas du tout de documenter un paysage, mais de révéler des intensités, des situations, des contextes, des apparitions, qui sont liées à la fois au lieu et à ma singularité, et que je ne connais pas d'avance.

Je choisis de pratiquer l'errance comme posture, attitude.

L'errance comme instrument de recherche, parce que c'est une manière de déplacement, de regard sur le monde, qui permet une rencontre particulière entre le regardeur et le paysage, qui, pour moi, déclenche la prise de vue.

une fois je roulais le brouillard comme le vent rampant par-dessous l'herbe rasant le sol les herbes rousses inquiètes bord de route en tapis frissons parcourant les jambes et les arbres dans l'éblouissement de l'hiver les oiseaux avaient quitté le ciel

et parfois ce visage...

maison pour l'hiver sans fenêtres ou alors les volets bloqués barres de bois clouées depuis longtemps

roulant la maison au loin puis passant tout près devinant sous l'arbre une vieille table des chaises rouillées l'odeur de terre pensant au travail que ce serait de décapeter repeindre à l'ombre de l'arbre noir puis cherchant dans le rétroviseur la maison l'envie d'y habiter d'inventer un été des enfants mais plus rien que le brouillard le vent l'herbe rase

oiseaux criant s'échappant du feuillage noir épais enchevêtré s'encourageant cris d'enfants déchirant l'hiver puis absorbés le brouillard s'avancait par endroit

et parfois inconnu et qui déjà s'éloigne...

10

ence du monde, se mettre à la merci d'une raison d'être là. Être dans un médium, flottant. S'effacer, devenir à la fois de l'autre. Se rendre disponible, à la fois à la circonstance, se confronter avec l'imprévisibilité. Capturer des traces, un lieu, ce qui rejoint tous les lieux en

l'ondoyant, dans le mouvement, dans

pour écouter le monde, y prêter l'oreille, non pas le paysage, mais le monde, un

de et en même temps rester caché du

vous accédez à un nouveau paysage, le monde auquel vous ne demandez rien, s qui immédiatement vous accueille avec discrétion. [...] Ce voyage est pour moi un engagement, aucune obligation, d'ailleurs le lieu de la découverte, de ce qui est un élément nouveau, inattendu : un oiseau. [...] Vous acceptez de ne

ter des chemins de traverse. Cette certaine nonchalance, d'une certaine manière une malaise, qui nous maintient dans

recherche.

Gallimard, 2008, p. 180-181.

ERRA



11

Arpenter les paysages avec mon appa
Ne pas faire de repérages, entrer direct
à savoir d'avance ce que je vais y pho
Il ne s'agit pas du tout de documen
intensités, des situations, des context
fois au lieu et à ma singularité, et que
Je choisis de pratiquer l'errance com
L'errance comme instrument de rech
déplacement, de regard sur le monde,
entre le regardeur et le paysage, qui, j

L'errance comme outil de recherche

Errer sans projet, se livrer à l'expérience du monde, se mettre à la merci de tout ce qui se passe, n'avoir aucune raison d'être là. Être dans un espace intermédiaire, un temps intermédiaire, flottant. S'effacer, devenir silencieux et ainsi ouvrir de l'espace à de l'autre. Se rendre disponible, à la vie, au rythme, au mouvement, à la circonstance, se confronter avec l'environnement, sa complexité, son imprévisibilité. Capturer des traces, repérer les petites choses, le quotidien, ce qui rejoint tous les lieux en restant pourtant singulier.

Élire domicile dans le multiple, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini.

Errer devient un moyen privilégié pour écouter le monde, y prêter attention, voire le révéler. Révéler, non pas le paysage, mais le monde, un certain rapport au monde.

Voir le monde, être au cœur du monde et en même temps rester caché du monde.

Dès lors que vous prenez la route, vous accédez à un nouveau paysage, une nouvelle dimension. [...] un monde auquel vous ne demandez rien, qui ne vous demande rien, mais qui immédiatement vous accueille et vous laisse le côtoyer en toute discrétion. [...] Ce voyage est pour moi celui qui ne sous-tend aucun engagement, aucune obligation, aucun programme. C'est par excellence le lieu de la découverte, de l'imprévisible. À chaque détour surgit un élément nouveau, inattendu : un arbre, un nuage, un réverbère, un oiseau. [...] Vous acceptez de ne choisir que le mouvement [...] ¹²

Prendre le risque de se perdre. Arpenter des chemins de traverse.

Errer est sans confort, en dépit d'une certaine nonchalance, d'une certaine oisiveté. S'abandonner à un doute, un malaise, qui nous maintient dans l'hésitation.

L'hésitation comme humble outil de recherche.

Accueillir une certaine inquiétude.

¹² KIAROSTAMI, Abbas, *Pluie et vent*, Paris, Gallimard, 2008, p. 180-181.

Le mot latin *scrupulus* désigne une petite pierre pointue, petit caillou gênant qu'on peut avoir dans la chaussure, comme un léger embarra qui empêche de marcher confortablement. En est issu le mot scrupule, qui signifie cette sorte de doute, de malaise, qui maintient dans l'inquiétude, c'est-à-dire dans l'hésitation.

Scrupule n. m. est emprunté (1375) au latin *scrupulus* « petite pierre pointue » et par figure « sentiment d'inquiétude, embarras, souci » [...], diminutif de *scrupus* « pierre pointue », d'origine obscure.¹³

L'errant serait l'individu scrupuleux par excellence, qui note les moments infimes, imperceptibles mais qui méritent d'être regardés parce qu'ils expriment un autre visage du monde, perturbations légères et poétiques. L'errant serait collectionneur de ces petites choses, ces débris, ces menus butins.

La nuit, la brume, un geste, un trait, presque rien. Ou plutôt rien de significatif, l'imperceptible. Effacer les repères, Se porter à la limite, sur le seuil.

Se sentir étranger, seul, en dehors de la scène qui se déroule devant soi et en même temps au-dedans. Comme s'il s'agissait de se mettre aussi proche et lointain que l'est l'horizon, entre, au milieu.

Choisir de partir pour repérer la distance à soi-même, en quête.

L'errance n'est ni un voyage, ni un vagabondage, mais la question « qu'est-ce que je cherche ? »

L'errance, c'est avancer dans cette recherche.

Quelque chose se révèle petit à petit.

Quelque chose se peut. Quelque chose s'envisage. Quelque chose advient.

Dans le devenir, il s'agit plutôt d'involuer : ce n'est ni régresser, ni progresser. Devenir, c'est devenir de plus en plus sobre, de plus en plus simple, devenir de plus en plus désert, et par là même peuplé [...] arriver à cette sobriété, cette simplicité qui n'est ni la fin ni le début de

¹³ *Le robert, dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Éditions Dictionnaire Le Robert, 2004.

quelque chose. Involuer, c'est être « entre », au milieu, adjacent. [...] le chemin n'a pas de début ni de fin, il lui appartient de maintenir son début et sa fin cachés, parce qu'il ne peut pas faire autrement. Sinon ce ne serait plus un chemin, il n'existe comme chemin qu'au milieu.¹⁴

L'errance comme outil de création

Le paysage que je traverse, que j'arpente, je le regarde.

Ce mouvement, ce déplacement, fabrique un lieu, un territoire singulier. Qu'est ce que je crée par mon passage ? Par mon inaction apparente ? Par mon regard à la fois curieux et inquiet ? Par ma présence étrangère ?

Je me glisse dans le paysage, m'y relie, dessine un cheminement singulier par mon allure, mes rencontres avec des lieux, des lumières. Je dresse une cartographie disloquée, fragmentaire et lacunaire, qui se révèle par ses éclats additionnés. J'invente.

Ce n'est pas une errance seulement dans le paysage.

C'est aussi, en parallèle, une errance dans des livres (philosophiques, poétiques), devant des images, parmi des informations glanées, l'actualité du monde, une bribe de discussion, une conférence, une émission à la radio, des souvenirs, des rêves, une pièce de théâtre, une parole, une pensée... Tout ce qui m'habite pendant l'errance. Je traque des présences que je reconnais, qui me saisissent, me requièrent, me ravissent — ravir, au sens d'être emporté violemment.

L'errant flâne aussi dans sa mémoire. Il raconte un dépaysement. Il raconte son passage : ni miroir de soi, ni fenêtre sur le monde, mais entre les deux, avec l'idée d'un partage, d'une rencontre.

L'errance, donc, comme manière de provoquer des rencontres, des coïncidences.

C'est « une certaine façon de regarder les oiseaux et les pierres pour les

¹⁴ DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996, p. 37-38.

L'influence sur la dérive des variations du climat, quoique réelle, n'est déterminante que dans le cas de pluies prolongées qui l'interdisent presque absolument. Mais les orages ou les autres espèces de précipitations y sont plutôt propices.

12

mettre en rapport »¹⁵

L'errance du photographe, comme *une certaine façon de regarder*, fixe des instants de paysages, indices pour avancer dans sa recherche, cailloux semés comme des repères.

Des instants, une rencontre, parfois furtive. Il s'agit d'être présent, disponible, avec attention.

Je ne sais pas ce que je cherche, je sais que je cherche, un lieu, je sais que ce lieu se perçoit à certains moments fugaces, devant et/ou dans certains paysages. Le paysage qui devient ainsi un lieu singulier, le lieu habitable que je cherche, à travers une collection de prises de vue.

Un lieu *habitable*, rencontré parfois dans le paysage. Comme en éclats. Furtivement.

Recroisé ensuite sur quelques images.

Mais pas vraiment.

Donc à construire, à inventer. Par amoncellement. À force de fragments.

Parce qu'aucun lieu ne semble être satisfaisant.

Chercher encore, errer.

Provoquer des rencontres — avec des lieux, avec des ressemblances, des souvenirs, du vent, *des oiseaux et des pierres...*

Habitable ne fait pas ici référence à un lieu où s'installer, où vivre. Il ne s'agit pas non plus d'un lieu paisible. Surtout pas. Il est question d'une rencontre, avec un instant, un paysage, quelque chose qui traverse. C'est sentir soudain le vent, et aimer que ce soit soudain.

Habitable, c'est-à-dire qui fait écho à une présence au monde qui m'intéresse. Et cette présence au monde tel qu'il est aujourd'hui, c'est dans les ruines, les lieux désertés, les lieux abîmés, que je la trouve. C'est une présence inquiète devant un monde qui peut être perçu en ruines, déserté, où les peuples se délitent.

Et au-delà, c'est aussi que de ces lieux-là peuvent venir malgré tout des envies de peuples — justement parce que dépeuplés.

C'est là, pour moi, que quelque chose est possible.

duisible. Il est peut-être de l'ordre du eversante d'un lieu dont on aurait été on tenterait de ressaisir, éveillé, sans

expérience jubilatoire et silencieuse autre et passer à l'autre.¹⁶

un paysage, plutôt hostile, sans repères. on de puissance. Questionnements sur rait humble, discrète, sans prétention ice, curieuse de l'altérité, responsable

er, s'arrêter, se sentir à la fois dans le

rrance dans l'inconnu. Un inconnu l'imperceptible. Un incertain lieu de ir humble.

ière d'être dans le monde, un langage

rien, tome 1, arts de faire, Paris, Gallimard, 1990,

41

¹⁵ LORET, Éric, « Paysages à niveaux », in *Libération*, lundi 3 septembre 2012, p. 22.

mettre en rapport »¹⁵

L'errance du photographe, comme *u* instants de paysages, indices pour avoir comme des repères.

Des instants, une rencontre, parfois disponible, avec attention.

Je ne sais pas ce que je cherche, je sais que ce lieu se perçoit à certains moments, paysages. Le paysage qui devient aimable que je cherche, à travers une collectivité.

Un lieu *habitable*, rencontré parfois furtivement.

Recroisé ensuite sur quelques images. Mais pas vraiment.

Donc à construire, à inventer. Par ailleurs, parce qu'aucun lieu ne semble être satisfaisant. Chercher encore, errer.

Provoquer des rencontres — avec des souvenirs, du vent, *des oiseaux et des p*

Habitable ne fait pas ici référence à un lieu, s'agit pas non plus d'un lieu paisible. Une rencontre, avec un instant, un paysage, sentir soudain le vent, et aimer que ce

Habitable, c'est-à-dire qui fait écho, m'intéresse. Et cette présence au monde, les ruines, les lieux désertés, les lieux, présence inquiète devant un monde où les peuples se délitent.

Et au-delà, c'est aussi que de ces lieux, envies de peuples — justement parce que. C'est là, pour moi, que quelque chose

¹⁵ LORET, Éric, « Paysages à niveaux », in *Libe*

Ce lieu-là est insaisissable, il est intraduisible. Il est peut-être de l'ordre du rêve, c'est-à-dire d'une évidence bouleversante d'un lieu dont on aurait été immédiatement dépossédé et que l'on tenterait de ressaisir, éveillé, sans jamais vraiment y parvenir.

Pratiquer l'espace c'est repérer l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance, c'est dans le lieu, être autre et passer à l'autre.¹⁶

Souvenir d'être perdue, seule, dans un paysage, plutôt hostile, sans repères. Et cependant, souvenir d'une sensation de puissance. Questionnements sur cette puissance, une autorité qui resterait humble, discrète, sans prétention de domination. Une puissance créatrice, curieuse de l'altérité, responsable de sa curiosité.

Revenir, revoir, parcourir sans s'arrêter, s'arrêter, se sentir à la fois dans le familier, l'étrange, l'inconnu connu.

Le lieu que je cherche nécessite l'errance dans l'inconnu. Un inconnu comme du brouillard, de la neige, de l'imperceptible. Un incertain lieu de possibles, de devenir. Mais un devenir humble.

Cette errance, c'est inventer une manière d'être dans le monde, un langage qui traverse un paysage.

Mon langage de photographe.

¹⁶ CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien, tome 1, arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 164.



13-14

*écoute-s'il-pleut, (nom masculin invariable)
/e.kut.si.lplo/*

Moulin ne fonctionnant que lorsque le cours d'eau sur lequel il se trouve est suffisamment alimenté par la pluie, ou bien est alimenté au moyen d'écluses.

(Vieilli) (Rare) Homme faible, qui se laisse arrêter par les moindres obstacles.

(Vieilli) (Rare) Promesse illusoire, mauvaise défaite, espérance très incertaine.

PHOTOGRAPHER, UNE QUÊTE DE COÏNCIDENCES

Lorsque je prends une photographie, je crée une image. Je prends, je saisis des fragments, des éclats dans l'infini de l'espace et du temps, dans l'infini des possibilités.

Qu'est-ce qui motive ce déclenchement ? Quel paysage ? Dans quelles conditions ? Pourquoi en cet instant-là ?

Quelle est la part de coïncidences, de hasards ?

Qu'est-ce que la photographie, trace de cet instant, raconte ? Qu'est-ce qu'elle raconte — à la fois du paysage, de l'instant, du lieu, et de moi-même ?

Mais, aussi, qu'est-ce qui s'invente ?

ment une rencontre avec quelqu'un
vec quelqu'un, ou avec des animaux
des idées qui vous envahissent, avec
it, des sons qui vous traversent ? Et

ue je parcours. Le paysage au sens de
Mais il y a aussi un paysage intérieur,
m'intéresse, m'émeut, me saisit. Ces
vue serait l'instant de leur rencontre,
ine.

ri perçois — de la lumière qui l'éclaire,
ème — ma singularité, mon histoire,
ccupations.

ément, je suis comme *provoquée* par
chose que je perçois, quelque chose
chose surgit, imprévu, par effraction.
e coïncidence.
photographie.

te coïncidence.

à comment ça commence. Dans le
recherche de ce « quelque chose »,
déjà s'approche.¹⁸

e vais photographeur. La prise de vue
rd, mais pas tout à fait. Je me laisse
mes envies. Je sors avec mon appareil
ontre.

asard, d'instant saisis au vol. Le
sur un pare-brise qui laisse deviner

ues, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996, p. 17.
Thames & Hudson Ltd, 2005), Dean Tacita, Millar
, Paris, Thames & Hudson, 2005, p. 40.

PHOTOGRAPHIE UNE QUÊTE DE

Lorsque je prends une photographie, des fragments, des éclats dans l'infini des possibilités.

Qu'est-ce qui motive ce déclenchement conditions ? Pourquoi en cet instant-Quelle est la part de coïncidences, de Qu'est-ce que la photographie, trace qu'elle raconte — à la fois du paysage même ?

Mais, aussi, qu'est-ce qui s'invente ?

Une rencontre

Mais qu'est-ce que c'est précisément une rencontre avec quelqu'un qu'on aime ? Est-ce une rencontre avec quelqu'un, ou avec des animaux qui viennent vous peupler, ou avec des idées qui vous envahissent, avec des mouvements qui vous émeuvent, des sons qui vous traversent ? Et comment séparer ces choses ?¹⁷

Il y a donc ces paysages particuliers que je parcours. Le paysage au sens de l'environnement physique, le décor. Mais il y a aussi un paysage intérieur, ce qui m'accompagne, me nourrit, m'intéresse, m'émeut, me saisit. Ces deux paysages se parlent. La prise de vue serait l'instant de leur rencontre, toujours éphémère et souvent incertaine.

Une relation entre l'espace, ce que j'en perçois — de la lumière qui l'éclaire, du vent qui le traverse — et moi-même — ma singularité, mon histoire, mon état d'être-au-monde, mes préoccupations.

À un moment, soudain ou pas forcément, je suis comme *provoquée* par mon regard, interpellée par quelque chose que je perçois, quelque chose de singulier, une sensation. Quelque chose surgit, imprévu, par effraction. Quelque chose a lieu de l'ordre d'une coïncidence. Je ressens alors le besoin de faire une photographie. Un désir.

Il s'agit de capter ce surgissement, cette coïncidence.

Quelque chose d'étrange — voilà comment ça commence. Dans le même temps, on doit se mettre à la recherche de ce « quelque chose », une information lointaine mais qui déjà s'approche.¹⁸

Je ne prévois pas à l'avance ce que je vais photographier. La prise de vue se fait sur l'instant, comme au hasard, mais pas tout à fait. Je me laisse guider par mes sens, ma perception, mes envies. Je sors avec mon appareil photographique et je prends des rencontres.

[...] là, il s'agit de fruits du hasard, d'instantanés saisis au vol. Le frémissement d'une goutte de pluie sur un pare-brise qui laisse deviner

¹⁷ DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996, p. 17.

¹⁸ BLOCH, Ernst, cité in *Lieu (Place)*, London, Thames & Hudson Ltd, 2005), Dean Tacita, Millar Jeremy, traduit de l'anglais par Delezoide Vincent, Paris, Thames & Hudson, 2005, p. 40.

un phare incandescent. [...] cette composition totalement imprévue et totalement construite. Un fruit du hasard dont on se délecte, un tremblement à saisir. Ma seule démarche consiste à accueillir, à capter cette coïncidence. [...] En quelque sorte, ce sont des photos prises du bout du doigt. [...] Ces images, je ne les ai pas créées, je les ai saisies.¹⁹

Je ne photographie pas n'importe quoi, je ne sors pas n'importe quand avec mon appareil photographique et je ne vais pas n'importe où. Je cherche un point de vue, le bon endroit.

C'est là que l'errance est mon outil. Ces saisissements ont lieu en mouvement, en déplacement.

Je ne sais pas ce que je vais trouver, je suis à l'écoute, sans but précis, en attente du surgissement de cette coïncidence.

Je porte mon regard sur le monde. J'observe, je suis attentive, disponible. Quelque chose peut surgir. Je cherche à vivre l'expérience de ce surgissement.

Être à l'écoute, c'est être en même temps au-dehors et au-dedans, être ouvert du dehors et du dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre.²⁰

La coïncidence est guettée, voire provoquée.

Dévisager le paysage. Ôter comme un écran, un masque, pour aller voir derrière. Scruter, regarder.

Dévisager le paysage pour questionner le regard.

Je suis alors à mi-chemin entre recueillir et inventer.

Là, je fais une image. De cette rencontre, j'essaie de garder une trace. C'est la prise de vue, la capture pour alimenter une collection qui, pour le moment, n'a pas de sens, de titre, ni de prédestination.

Que se passe-t-il lorsque le regard photographique s'ouvre à la pure faculté d'étonnement, hors de toute contrainte documentaire, de toute intention explicative et même de toute volonté d'art ? Offerts au flux du réel, en quête d'une intensité d'image, les yeux remarquent alors des choses, des objets, des scènes statiques ou fugaces qui s'imposent avec la plus grande force énigmatique.

Le sentiment de coïncidence s'empare du photographe dans ces

¹⁹ KIAROSTAMI, Abbas, *Pluie et vent*, Paris, Gallimard, 2008, p. 182.

²⁰ NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 33.

moments d'élection où le visible semble receler des sens cachés, souvent derrière les apparences les plus banales. Ce dialogue avec l'évidence serait comme une forme de pensée visuelle, une manière de présence au monde, mais aussi une joie de voir et de faire voir.²¹

Cette coïncidence, cette rencontre entre deux existences, deux présences (un objet et quelqu'un) devient une relation esthétique par le déclenchement de la prise de vue. La coïncidence produit un point d'intensité, interrompt la continuité — « l'art c'est la production d'une intensité »²². Le photographe, l'artiste, dans sa quête de coïncidences, fabrique un arrêt. L'image sort du cours du temps.

Les *points d'intensité* ne sont pas pour autant certains, perceptibles. Ils ne disent rien de précis, n'expliquent pas. Ils seraient comme les *curios*, ces objets retrouvés autour des feux, des camps des premiers hommes : cailloux, coquillages... Objets choisis par ces hommes, comme des petits *points d'intensité*, pour leur singularité, forme, détail. Sans doute inutiles ? Utiles, sans doute.

Les *points d'intensité* seraient plutôt le début d'une relation esthétique, dans un premier temps entre le photographe et ses images.

Dans cette rencontre, qui vient vers l'autre ? C'est peut-être ce que je vois qui me regarde ? C'est-à-dire qui me concerne ; ce qui, du monde, dans le monde, m'inquiète.

Pourquoi tu veux faire un film sur une image qui ne bouge pas ?
Une image qui ne bouge pas reçoit mieux tes pensées.
Une image qui ne bouge pas te regarde autrement qu'une image en mouvement. Ça te regarde, c'est tout.²³

²¹ CLAASS, Arnaud, texte de présentation de la conférence « *L'Objet mis à nu par la coïncidence* » prononcée dans le cadre de la journée d'études *Poétiques*, Maison de la Recherche, Université Toulouse-le-Mirail, vendredi 18 novembre 2011.

²² BAILLY, Jean-Christophe, évoquant Deleuze Gilles lors de la conférence « Pourquoi l'art et comment l'image ? », École Nationale Supérieure de la Photographie, Arles, 10 avril 2012.

²³ PAZIENZA, Claudio, *Tableau avec chutes*, 1997, 103 min., couleurs.

Car les vers ne sont pas, comme certains croient, des sentiments (on les a toujours assez tôt), ce sont des expériences. Pour écrire un seul vers, il faut avoir beaucoup vu de villes, d'hommes et de choses, il faut connaître les animaux, il faut sentir comment volent les oiseaux et savoir quel mouvement font les petites fleurs en s'ouvrant le matin. Il faut pouvoir repenser à des chemins dans des régions inconnues, à des rencontres inattendues, à des départs que l'on voyait longtemps approcher, à des jours d'enfance dont le mystère ne s'est pas encore éclairci, à ses parents qu'il fallait qu'on froissât lorsqu'ils vous apportaient une joie et qu'on ne la comprenait pas (c'était une joie faite pour un autre), à des maladies d'enfance qui commençaient si singulièrement, par tant de profondes et graves transformations, à des jours passés dans des chambres calmes et contenues, à des matins au bord de la mer, à la mer elle-même, à des mers, à des nuits de voyage qui frémissaient très haut et volaient avec toutes les étoiles — et il ne suffit même pas de savoir penser à tout cela. Il faut avoir des souvenirs de beaucoup de nuits d'amour, dont aucune ne ressemblait à l'autre, de cris de femmes hurlant en mal d'enfant, et de légères, de blanches, de dormantes accouchées qui se refermaient. Il faut encore avoir été auprès de mourants, être resté assis auprès de morts, dans la chambre, avec la fenêtre ouverte et les bruits qui venaient par à-coups. Et il ne suffit même pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs eux-mêmes ne sont pas encore cela. Ce n'est que lorsqu'ils deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers.

17

Les images produites, *points d'intensité*, annoncent quelque chose qui n'a pas encore tout à fait de nom, qui n'a pas encore de place. Les images prises sont aussi une sorte de fin de l'errance, de perte : elles sont prises sur le lieu, ôtées du monde. Et c'est ce qui laisse en suspens, le début de la création artistique, et non sa finalité.

« fermons les yeux pour voir » — peut tout aussi bien, et sans être trahie, je pense, se retourner comme un gant afin de donner forme au travail visuel qui devrait être le notre lorsque nous posons les yeux sur la mer, un être qui meurt ou bien une œuvre d'art. Ouvrons les yeux pour éprouver ce que nous ne voyons pas, ce que nous ne verrons plus — ou plutôt pour éprouver que ce que nous ne voyons pas de toute évidence (l'évidence visible) nous regarde pourtant comme une œuvre (une œuvre visuelle) de perte. Bien sûr, l'expérience familière de ce que nous voyons semble le plus souvent donner lieu à un avoir : en voyant quelque chose, nous avons en général l'impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable — c'est-à-dire vouée à une question d'être — quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là.²⁴

Quelque chose est produit qui est évocateur — ça me rappelle quelque chose, vaguement et ça m'emporte ailleurs, encore.

Où, d'où, au fond, rêvons-nous ? Il y a des gens qui croient rêver devant ou derrière leurs yeux. Il y a des gens qui croient rêver dans la cavité de leur bouche, ou bien dans l'interstice d'un voile et de leur peau. [...] Cela – ce où – existe-t-il vraiment ? Il ne nous est pas donné de le savoir, puisqu'il ne nous est donné que de l'oublier. [...] Comment, avec nos yeux ouverts, expérimenter quelque chose de cette puissance du lieu ? Comment en recueillir l'absence, et de ce recueil faire l'ouvrage, l'ouverture ? Les peintres, les sculpteurs ou les architectes probablement mettent en œuvre cette question lorsqu'ils travaillent l'espace visuel au corps jusqu'au désir de l'effacement. [...] Comme si produire l'œuvre visuelle revenait à se soumettre aux puissances d'un lieu qui nous absente des choses visibles.²⁵

Reste à explorer cet indicible, collection de prises de vues, fruit des

^[1] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 14.

^[2] Id., *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 47-49.

^[3] enève, Albert Skira, coll. Les Sentiers de la création, allimard, Bibliothèque de la Pléiade n° 522, 2006.

Les images produites, *points d'intensité*, pas encore tout à fait de nom, qui n'ont pas encore de nom, qui n'ont pas encore de nom, sont aussi une sorte de fin de l'errance ôtées du monde. Et c'est ce qui laisse artistique, et non sa finalité.

« fermons les yeux pour voir » — trahie, je pense, se retourner comme travail visuel qui devrait être le not la mer, un être qui meurt ou bien pour éprouver ce que nous ne voyons — ou plutôt pour éprouver que ce évidence (l'évidence visible) nous n' (une œuvre visuelle) de perte. Bien nous voyons semble le plus souvent quelque chose, nous avons en général chose. Mais la modalité du visible vouée à une question d'être — qu'une chose inéluctablement nous échappent perdre. Tout est là.²⁴

Quelque chose est produit qui est é chose, vaguement et ça m'emporte ai

Où, d'où, au fond, rêvons-nous devant ou derrière leurs yeux. Il y a la cavité de leur bouche, ou bien leur peau. [...] Cela — ce où — existe donné de le savoir, puisqu'il ne nous Comment, avec nos yeux ouverts, e puissance du lieu ? Comment en faire l'ouvrage, l'ouverture ? Les perceptions probablement mettent en œuvre l'espace visuel au corps jusqu'au début produire l'œuvre visuelle revenait à lieu qui nous absente des choses vis

Reste à explorer cet indicible, coll

²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous* Minuit, 1992, p. 14.

²⁵ Id., *L'Homme qui marchait dans la couleur*, P.

rencontres, des coïncidences.

Reste à explorer cette relation esthétique, à lui donner sens, à la proposer au regard des autres.

Le mien [mon chemin] il tourne et retourne sur lui-même, comme peut le faire un voyageur égaré dans une forêt, revenant sur ses pas, repartant, trompé (ou guidé ?) par la ressemblance de certains lieux pourtant différents et qu'il croit reconnaître, ou, au contraire, les différents aspects du même lieu, son trajet se recoupant fréquemment, repassant par des places déjà traversées, [...] et il peut même arriver qu'à la « fin » on se retrouve au même endroit qu'au « commencement »

Aussi ne peut-il avoir d'autres termes que l'épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable. À ce moment se sera peut-être fait ce que j'appelle un roman [...], roman qui cependant ne racontera pas l'histoire exemplaire de quelque héros ou héroïne, mais cette toute autre histoire qu'est l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture.²⁶

²⁶ SIMON, Claude, préface à *Orion aveugle* (Genève, Albert Skira, coll. Les Sentiers de la création, 1970), in *Œuvres Tome I*, Simon Claude, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade n° 522, 2006, p. 1181-1183.

II

DES MONTAGES — INVENTER

Elle prend.

La nuit lui parle, quelqu'un bouge et elle montre des flaques noires, cris peut-être, et la présence du flou... autre chose que cette rue crépuscule, que le vent dans les feuilles... autre chose, ce qu'elle pressent d'un dehors, ce qui reste d'un rêve, un drap opaque, un léger souffle, de l'eau sur une vitre...

Il y a son désir.

Elle pressent. Elle protège en son for intérieur, acide.

Elle montre respire. Le soulèvement d'une épaule, une sœur, qu'elle ne dit pas, elle avec elle, avec quelqu'un, a disparu, plusieurs, quelque part apparaît dans un mouvement de robe, dans un reflet... Elle capture quelque part, ce vouloir, une nostalgie... et encore l'attente, un éclat qui persiste, un geste de lumière.

Est passé.

Traces.

Et des noirs où à peine tremble une ombre, des noirs où finalement un certain gris flou, plus gris qu'un autre, mais pas, qui bouge sans se voir. Une trace et reste dans la tête...

Elle erre et cherche cette trace, ailleurs, une image suivante... la même, mais pas, imperceptiblement, se superpose. Des ressemblances qui s'estompent, inventent un paysage au-delà des surfaces, profond, qui nous évoque, un doute, tant non dit...

Elle cherche. Elle prend, à côté, à travers.

Justement. Elle ne cède pas.

Assurance souveraine, pour dire.

Sans dire.

Ne cède.

images, accumulées.

je j'y trouve ?

mes collections.

is dans l'actualité, dans des archives...

ments de ce monde que je regarde et

is je fais des montages. Des montages

ontages d'images avec des mots. Des

eux. Cet entre-deux est la matière que

I
DES MONTAGE

Donc, récolter des prises de vue, mes images, accumulées.

Qu'est-ce que j'y vois ? Qu'est-ce que j'y trouve ?

Il y a ces moments où je fouille dans mes collections.

Qu'est-ce que j'y cherche ?

Je leur ajoute d'autres images, trouvées dans l'actualité, dans des archives...
des écrits aussi, des pensées, des fragments de ce monde que je regarde et
écoute.

Je fouille, je redécouvre, je choisis, puis je fais des montages. Des montages
d'images avec d'autres images. Des montages d'images avec des mots. Des
montages d'images avec des espaces.

La confrontation invente de l'entre-deux. Cet entre-deux est la matière que
je travaille.

UNE COLLECTION DE PHOTOGRAPHIES

Je dépose, j'amasse, j'accumule.
Peu à peu, c'est un autre lieu qui surgit.
Ça commence à ressembler.

L'image de départ est toujours le résultat d'une prise de vue argentique.
Question de temps.
Il me faut cette attente, cette redécouverte de l'image, après. Il me faut oublier puis retrouver. Laisser passer un temps, plus ou moins long. Profiter de l'image latente, du temps de la mémoire.

Laisser au repos les images. Les abandonner pour qu'elles vivent, sans y penser, sans les toucher. Voir ce qu'elles vont devenir.²⁷

Être attentif au moindre, à l'incertain. Douter, de ce que l'on regarde, de ce qu'il en reste une fois photographié. Et finalement y trouver des repères, des traces, comme après qu'une histoire ait eu lieu, comme toujours dans le souvenir.

Il y a des images.
Oubliées.
D'un vide.
De places vides.
Je n'y reconnais rien.

²⁷ COULANGE, Alain, *La magie, sinon rien, Remarques sur des images*, suivi de 7 Photographies d'Arnaud Claass, Trézélan, Filigranes, 1999, p. 33.



19

rien, quelques pylônes.
Lorsque manquent les repères.
Et du monde. Et personne.

Le bord de mer, un horizon, une route
de construction, ou en ruines, dépeuplés,
qui portent à l'ennui, à la nostalgie, à
la dispersion, des espaces transitoires,

voies, avec des présences en creux,
; des habitations, gares, entrepôts,
bribes de ciels, horizons décousus,
de fils et de fils électriques, de routes et

ou en rêve. Lieux déserts ou peuplés
peut-être, l'exil sans langue, la vie
lgie. évocations d'un voyage ancien,

ce qui concerne, que je rends anonymes,

(anonymes), lieux tus (sans nom).
que je m'évertue à rendre étranges,
des.

Les notions d'étrangeté sont celles qui,
un objet, le font apparaître étrange
définition de l'étrange. Est telle une
l'on puisse désigner spontanément.
regard quelque chose. Devant elle
éminent. L'image a l'état de fragment
de la définition de l'étrange, donc
produit et maintient l'indécision.²⁸

UNE COLLECTION D'

Je dépose, j'amasse, j'accumule.
Peu à peu, c'est un autre lieu qui surgit.
Ça commence à ressembler.

L'image de départ est toujours le résultat.
Question de temps.
Il me faut cette attente, cette redécouverte.
Oublier puis retrouver. Laisser passer un temps.
de l'image latente, du temps de la mémoire.



20

Laisser au repos les images. Les attendre.
y penser, sans les toucher. Voir ce qui se passe.

Être attentif au moindre, à l'incertain.
ce qu'il en reste une fois photographié.
des traces, comme après qu'une histoire a été racontée.
le souvenir.

Il y a des images.
Oubliées.
D'un vide.
De places vides.
Je n'y reconnais rien.

27 COULANGE, Alain, *La magie, sinon rien*, collection d'Arnaud Claass, Trézélan, Filigranes, 1999, p. 33

Paysages.

Routes bordées d'à peine, de presque rien, quelques pylônes.
Images récoltées en errance. Ici et là. Lorsque manquent les repères.
Brouillard, ailleurs, neige, désert, bout du monde. Et personne.
Souvent sous la pluie ou dans le vent.

Des lieux en bordure, un paysage de bord de mer, un horizon, une route
qui part, qui longe, des bâtiments en construction, ou en ruines, dépeuplés,
abandonnés, en désordre, des lieux qui portent à l'ennui, à la nostalgie, à
la rêverie, à l'attente, au possible, à la dispersion, des espaces transitoires,
pour passer, se dissiper.

Échos de paysages, perspectives urbaines, avec des présences en creux,
en filigrane, parfois en silhouettes ; des habitations, gares, entrepôts,
vestiges, arbres, quotidien modeste, bribes de ciels, horizons décousus,
aléas graphiques de passages d'oiseaux et de fils électriques, de routes et
de nuages.

Territoires parcourus en mémoire ou en rêve. Lieux déserts ou peuplés
de solitudes. On y perçoit des errances peut-être, l'exil sans langue, la vie
un peu brumeuse, une vague nostalgie. évocations d'un voyage ancien,
d'inquiétudes, de songes.

Arrêts sur images d'un film qui me concerne, que je rends anonymes,
intemporels.

Lieux dits (communs, universels, anonymes), lieux tus (sans nom).
Lieux dont j'efface les noms ; lieux que je m'évertue à rendre étranges,
étrangers, inquiétants, irréels, poétiques.

Les images où s'insinue un phénomène d'étrangeté sont celles qui,
tout en permettant de reconnaître un objet, le font apparaître étrange
et étranger. [...] Chacun connaît la définition de l'étrange. Est telle une
chose qui ne rappelle rien, rien que l'on puisse désigner spontanément.
Or une image rappelle toujours au regard quelque chose. Devant elle
le regard se rappelle, mais imprécisément. L'image a l'état de fragment
[...] se rapproche et nous rapproche de la définition de l'étrange, donc
d'elle-même, à la mesure où elle introduit et maintient l'indécision.²⁸

28 *Ibid.*, p.35

Des paysages absents, vides.
Des paysages, déserts, désertés – des ombres, des reflets, une obscurité.
Je les perçois silencieux.
Ils sont en noir et blanc. Mais surtout gris.
Ils ne documentent pas. Ils ne décrivent pas un lieu spécifique, existant.
Ils sont troubles, troublants, inquiétants peut-être.
Parfois difficiles à décrypter. Imperceptibles.
Illisibles.
Indicibles.

Le mot imperceptible signifie « qui n'est pas du tout perceptible » :
totalement dans le noir ou disparu ou invisible. Mais, paradoxalement,
ce mot signifie également « qu'on perçoit à peine ». C'est là ce qui fait sa
poésie et son ambiguïté et c'est en cela qu'il m'intéresse — le mot et son
usage : ça devrait avoir disparu, l'image devrait être vide ou obscure, mais
il reste quelque chose, d'imperceptible et cependant terriblement présent,
qui donne tout son sens à l'image.

Quelque chose est là comme par inadvertance ; qui ne constitue pas le
sujet des photographies, qui n'impose pas sa présence, qui n'engloutit pas
le regard.

Parce qu'imperceptible, quelque chose dans l'image persiste, résiste. Cela
s'efforce.
Ce qui s'efforce peut ne pas être le détail le plus évident.
Ce qui s'efforce peut être à peine, peut être un rien, peut être essentiel, ou
fragile, ou, pourquoi pas, les deux à la fois.

Quelque chose dans l'image est imperceptible et me permet de penser,
d'imaginer.
Parce que ça ressemble ?
Tout est possible ? Images qui laissent le pouvoir d'envisager, d'imaginer
tout ?
Une route ?
Des poteaux électriques, comme des panneaux indicateurs d'un lieu
habitable, acceptable, connu.

Habitable.
C'est-à-dire, pour moi, qui fait écho à ma présence au monde.



le monde en ruine.
des envies de peuple.
e cherche.
ou l'indicible.
tout mais plutôt grâce à. Grâce à

a pas d'image et que le langage ne
t qui échappe au langage, ce qu'il ne
sédé, cela nous est souffrance. Nous
nous est à la fois blessure et beauté.
ercadier nous importent, si elles ont
nmotion, c'est qu'elles ne montrent
l'insaisissable en nous qui se donne

n éclat, brièvement.
liquer, comme le souvenir d'un rêve,
rendre saisissable, par un détail, une

de Georges Didi-Huberman, évoque
o Parmiggiani : « une maison rouge
, le brouillard demeure, le rouge se

ittée vers quinze ans, je revenais de
te maison à la campagne qu'entre
i premier atelier. Aujourd'hui, cette
revenant, je l'ai vu complètement

le », à l'occasion de l'exposition *Portraits du temps*,
p://www.corinnemercadier.com/fr/textes-d-auteur/
e/?of=8 [réf. du 7 février 2013]

m-lieu, air, poussière, empreinte, hantise, Paris, Les

Il y avait du vent ce jour-là, comme on le voit. Ce vent a été photographié. Au lieu d'éclairer la photographie, le vent l'a obscurcie. On a été désemparé par le vent de la mer. Le vent a dû partir tout seul vers une destinée restée secrète.

On ne l'a plus revu.

Tout à coup c'est devenu indiscret, le savoir sur le vent. Tout mouvement s'est échappé, qui venait de là. Alors on a attendu. Rien. Le vent ça fait ce que ça veut, comme les gens, comme les chiens.

On regardait, nous, c'est tout, assez longtemps, pour voir s'effacer toute trace de vie. Voir surgir tout à coup un tableau italien à portée de la main.

Alors on est parti. On voulait rien voler. On a rien volé.

Ça doit être encore là.

Des paysages absents, vides.
Des paysages, déserts, désertés – des cieux
Je les perçois silencieux.
Ils sont en noir et blanc. Mais surtout
Ils ne documentent pas. Ils ne décrivent pas.
Ils sont troubles, troublants, inquiétants.
Parfois difficiles à décrypter. Imperceptibles.
Illisibles.
Indicibles.

Le mot imperceptible signifie « qui n'est pas perceptible, qui disparaît complètement dans le noir ou dans l'obscurité ». Dans le langage de la poésie, ce mot signifie également « qu'on peine à saisir, qui est ambiguë et c'est en ce sens qu'il est utilisé dans ce usage : ça devrait avoir disparu, l'image n'est que l'absence, il reste quelque chose, d'imperceptible, qui donne tout son sens à l'image.

Quelque chose est là comme par hasard, dans le sujet des photographies, qui n'imposent rien au regard.

Parce qu'imperceptible, quelque chose se perd, se dissout, s'efforce.

Ce qui s'efforce peut ne pas être le détail, ce qui s'efforce peut être à peine, peut-être, fragile, ou, pourquoi pas, les deux à la fois.

Quelque chose dans l'image est imperceptible, difficile d'imaginer.

Parce que ça ressemble ?

Tout est possible ? Images qui laissent deviner tout ?

Une route ?

Des poteaux électriques, comme ceux des villages habitables, acceptables, connus.

Habitable.

C'est-à-dire, pour moi, qui fait écho à ce que j'ai vu.

C'est une présence inquiète devant ce monde en ruine.
Et c'est là malgré tout que naissent des envies de peuple.
Là que j'envisage des possibles.

J'essaie de donner à voir ce lieu que je cherche.

Malgré tout.

C'est-à-dire malgré l'imperceptible, ou l'indicible.

Ou peut-être pas du tout malgré tout mais plutôt grâce à. Grâce à l'imperceptible, parce qu'insaisissable.

Elle prend des vues de ce qui n'a pas d'image et que le langage ne peut nommer. Ce qui nous habite et qui échappe au langage, ce qu'il ne peut résorber ; ce dont il reste dépossédé, cela nous est souffrance. Nous l'appelons vide, béance, désir. Cela nous est à la fois blessure et beauté. Si les photographies de Corinne Mercadier nous importent, si elles ont sur nous un durable pouvoir de commotion, c'est qu'elles ne montrent peut-être rien d'autre : seulement l'insaisissable en nous qui se donne dans son don le plus fort.²⁹

C'est un lieu qui reste insaisissable

Bien que rencontré parfois, comme en éclat, brièvement.

Insaisissable, impossible à dire, à expliquer, comme le souvenir d'un rêve, mais qu'une photographie pourrait rendre saisissable, par un détail, une couleur, quelque chose qui demeure.

Le début du livre *Génie du non-lieu*, de Georges Didi-Huberman, évoque le premier atelier de l'artiste Claudio Parmiggiani : « une maison rouge dans le brouillard. La maison brûle, le brouillard demeure, le rouge se déplace. »³⁰

« Dans cette maison, que j'ai quittée vers quinze ans, je revenais de temps en temps. Et c'est dans cette maison à la campagne qu'entre dix-sept et dix-huit ans j'ai eu mon premier atelier. Aujourd'hui, cette maison n'existe plus. Un jour, en revenant, je l'ai vu complètement

²⁹ PARA, Jean-Baptiste, « Vues de l'insaisissable », à l'occasion de l'exposition *Portraits du temps*, espace 1789, Saint-Ouen, 2000. [en ligne] <http://www.corinnemercadier.com/fr/textes-d-auteur/view/915/jean-baptiste-para-vues-de-l-insaisissable/?of=8> [réf. du 7 février 2013]

³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 155.

incendiée (*completamente incendiata*), et puis elle a été abattue et, dans la campagne, il n'est plus resté que le brouillard et quelques peupliers. Il me semble que c'était hier mais, si j'y pense, j'ai l'impression que tout cela s'est passé il y a mille ans. »

[PARMIGGIANI, Claudio, « Dialogo - Entretien [avec Arturo Schwarz] » (1985), in *Le Sang de la couleur - Il sangue del colore*, dir. C. Bernard et R. Recht, Strasbourg-Milan, Musées de la ville de Strasbourg-Vanni Scheiwiller, 1988, p. 134-135.]

L'enfance du lieu a donc brûlé il y a mille ans ou il y a quelques heures. L'incendie est loin, maintenant, mais la brûlure est toute proche. Elle s'exprime d'abord visuellement — chromatiquement, atmosphériquement — dans la transformation d'un même rapport de couleurs : pans de murs rouges dans la grisaille du paysage, flammes jaunes et rouges dévorant l'*intonaco* des murs, cendres grises et noires de la maison consumée. Le paysage aura donc dévoré dans sa grisaille la maison rouge de l'enfance : il ne reste plus qu'un lieu déserté, des barques « lentes et noires », du sable et de la brume. Le rouge demeure, pourtant : il suffit de l'imaginer déplacé, en incessante *delocazione*. C'est, désormais, une tache de la mémoire à l'œuvre.³¹

On garde quelque chose des rêves ou des souvenirs. Quelques traces.

Parfois, parmi ces traces, il y a un lieu.

Il y a l'évidence bouleversante de ce lieu, dont on est dépossédé et que l'on tente de ressaisir.

Lieu de possibles.

Que sont les lieux ? Comment sont-ils des lieux ? Ont-ils un génie propre, comme on le dit parfois ? ou bien ne font-ils qu'emprunter le génie de qui les visite, de qui les habite, de qui les abandonne ? Sont-ils hantés ou bien nous hantent-ils de leurs âmes en peine, ces lieux d'antan, ces maisons, ces jardins, ces coins de rues ou ces fourrés qui s'ouvrent à tous les détours de la mémoire ?

Mais c'est à nous plutôt qu'il revient de les hanter.

[...] On ne revient jamais aux lieux, car ils n'ont plus lieu d'y être — là où nous croyons savoir qu'ils furent.

Ils n'y sont plus, ils ne sont plus là où ils sont disposés. Ils sont déconstruits à même leur construction. Ils n'ont plus lieu, rien n'a plus lieu ici. *Ici*, en vérité, devient un mot fuyant, incertain, improbable même. *Ici* a disparu d'ici, tout comme *chez* ou bien comme *à demeure*

³¹ *Ibid.*, p.14-15.

ou *domicilié, logé, crêché, niché...*

Comme *placé*, même, ou comme *situé*, comme *localisé...* comme absolument la qualité du lieu, de l'être-en-un-lieu et donc aussi de l'avoir-lieu. Rien n'a plus lieu en ce lieu, rien n'a plus lieu ni même seulement le lieu.

Mais le regard. Mais le regard tout en dehors de soi. Mais l'objectif hagard vers l'espace clos des cloisons et des trainées de suie ou de ciment, vers les pavés, les dalles, les feuilles mortes, les plinthes et les lattes.

Hagard : égaré fixé dans l'égarément, figé sur place en errance.

...

Ni donc ici, ni ailleurs. Ni *dedans*, ni dehors. Ni *en-deçà*, ni *au-delà*. Ni *mien*, ni *tien*, pas même *sien*. [...]

Pas de *sien*, pas de *soi*. Pas de retour sur soi, pas de renvoi, pas de réponse. Donc pas de question. Pas de problème. Rien à demander bien qu'il n'y ait pas rien à voir. Au contraire il n'y a que lieu de voir. Lieu de rien sinon de voir. De voir ce non-lieu, de voir ce hors-lieu, mais de le voir là.³²

Et sans y mettre aucune histoire, aucune référence ni de lieu ni de temps, j'essaie de ressaisir, éveillée, quelque chose du rêve, l'impalpable, le fugitif, l'imprécis, l'incertain.

Des images pensives plutôt que pensées. Souhaiter faire du lieu de révélation que représente la photographie l'analogon d'un espace mental où quelque chose prendrait corps, un souvenir, une réminiscence ou une vision, un fantasma.

Reste alors à reconstruire, à inventer. Par amoncellement. À force de fragments.

Pour refléter l'errance, l'incertitude, l'insatisfaction. Et tenter de rendre compte d'une quête.

³² NANCY, Jean-Luc, « Là », in *Le Ciel gris s'élevant (paraissait plus grand)*, Broyer Anne-Lise, Trézélan, Filigranes, 2007, p. 83-86.

L'ENTRE-DEUX

Je retrouve les images.
Parfois longtemps après.
Quoiqu'il en soit, peu importe d'où elles viennent, ou de quand elles viennent — ce dont on se souvient consciemment est minime par rapport à ce qui nous semble familier.

Donc, au début, quelques images, oubliées, de pas grand chose, presque vides, sans repères, sans origines, qui reflètent des incertitudes, des errances, des inquiétudes, une quête.

Je réunis ces images.
J'y dépose d'autres images encore, d'autres lieux.
Je fouille, j'accumule, j'assemble, j'agence, je mélange, je superpose, je transforme, je recadre, je retire, je change d'avis.
Effacer, recouvrir, laisser transparaître un possible où se retrouver.
Espacer, déplier et creuser de nouveaux interstices

Trouver, parmi mes photographies, des liens : un horizon qui pourrait en rejoindre un autre, un brouillard qui s'apparente à un flou, un bout du monde et l'autre. Confusion des lieux, des instants des lumières. Travail des ressemblances, liens entre les photographies.

Parfois infimes.

va-et-vient dans l'ombre, de l'ombre intérieure à l'ombre extérieure
du soi impénétrable au non-soi impénétrable en passant par ni l'un
ni l'autre



airés dont les portes sitôt qu'on
tôt qu'on se détourne s'entrouvent

ssé
e, obnubilé par cette lueur ou par

d
fin, pour de bon absent de soi et

in sur ce ni l'un ni l'autre non perçu

efois très lointains les uns des autres,
bles. Se souvenir, comparer, observer,
montrer, essouffler.
l'en créer d'autres.

part d'étrange, d'irréel. Un certain
blante, elle crée une distance, impose

ans la juxtaposition, c'est-à-dire dans
Dans les ressemblances, dans la mise

ent entre des photographies qui n'ont
. Comme ces ressemblances, parfois
s là-bas parcourus. Peut-être est-ce la
le, similaire lors des prises de vue, ou
e les redécouvre.

mots, pour tenter de provoquer autre
niveau, d'inventer un lieu qui n'est ni
ait dans les mots, mais entre.

« Neither ») — opéra en un acte pour soprano et
, traduit par Fournier Édith, in *Pour finir encore et*
5-2004, p. 79.

L'ENTR



24

Je retrouve les images.
Parfois longtemps après.
Quoiqu'il en soit, peu importe d'où
viennent — ce dont on se souvient
à ce qui nous semble familier.

Donc, au début, quelques images, o
vides, sans repères, sans origines, qui r
des inquiétudes, une quête.

Je réunis ces images.
J'y dépose d'autres images encore, d'a
Je fouille, j'accumule, j'assemble, j'
transforme, je recadre, je retire, je ch
Effacer, recouvrir, laisser transparâtre
Espacer, déplier et creuser de nouvea

Trouver, parmi mes photographies, c
rejoindre un autre, un brouillard qu
monde et l'autre. Confusion des lie
des ressemblances, liens entre les pho

Parfois infimes.

va-et-vient dans l'ombre, de l'om
du soi impénétrable au non-soi i
ni l'autre

58

comme entre deux refuges éclairés dont les portes sitôt qu'on
approche se ferment doucement, sitôt qu'on se détourne s'entrouvrent
doucement encore
revenir et repartir appelé et repoussé
sans percevoir le lieu de passage, obnubilé par cette lueur ou par
l'autre
seul bruit les pas que nul n'entend
jusqu'à s'arrêter pour de bon enfin, pour de bon absent de soi et
d'autre
alors nul bruit
alors doucement lumière sans déclin sur ce ni l'un ni l'autre non perçu
cette demeure indicible³³

Malgré des lieux et des temps quelquefois très lointains les uns des autres,
les frontières deviennent imperceptibles. Se souvenir, comparer, observer,
mélanger, confondre, obscurcir, rencontrer, essouffler.
Tenter, à partir de quelques images, d'en créer d'autres.

La photographie comprend une part d'étrange, d'irréel. Un certain
décalage. Un écart. Bien que ressemblante, elle crée une distance, impose
une distance.

J'en rajoute.

J'essaie de construire quelque chose dans la juxtaposition, c'est-à-dire dans
chaque image parmi toutes les autres. Dans les ressemblances, dans la mise
en rapport, la rencontre.

Aimer les ressemblances qui apparaissent entre des photographies qui n'ont
en commun ni le temps, ni le lieu. Comme ces ressemblances, parfois
infimes, entre cet ici et tous ces autres là-bas parcourus. Peut-être est-ce la
lumière, ou mon état d'être-au-monde, similaire lors des prises de vue, ou
bien une même impression lorsque je les redécouvre.

Je mets en présence des images, des mots, pour tenter de provoquer autre
chose, de faire apparaître un sens nouveau, d'inventer un lieu qui n'est ni
tout à fait dans les images, ni tout à fait dans les mots, mais entre.

³³ BECKETT, Samuel, « Ni l'un ni l'autre » (« Neither ») — opéra en un acte pour soprano et
orchestre, musique de Morton Feldman, 1977 —, traduit par Fournier Édith, in *Pour finir encore et
autres foirades*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976-2004, p. 79.

59

Un assemblage de lieux traversés, de lieux regardés. Une mise en rapport. C'est toujours plusieurs éléments. Et c'est toujours dans la confrontation de ces éléments, leur mise en rapport. C'est d'ailleurs le rapport, plus que les éléments, qui me préoccupe. Parfois c'est dans la ressemblance, voire le point commun, l'objet commun. Et du coup l'écart entre deux images, entre deux cadrages. Comme témoin d'un très léger déplacement — du regard. D'autre fois l'écart est immense, peu importe. Le rapport peut être simplement de l'ordre d'une impression, d'un commun que l'on s'imagine, qu'il semble possible de s'imaginer, d'inventer, de fabriquer.

Concernant le travail *Vous me demandez : regarder quoi ? Je dis, eh bien, je dis la mer* (fig. 8 à 13), il est question d'imperceptible, d'à peine. Cet imperceptible, ce gris, permet les rapprochements, les ressemblances, le ressassement, les décalages discrets, troublants, un déplacement. D'une image vers une autre, qui lui ressemble, qui l'évoque. Des photographies qui rappellent, mais imprécisément.

Les images de *Certains soirs le vent traverse* (fig. 14 à 22), quant à elles, suggèrent un à peine qui prend toute la place. Je prélève des fragments, du grain. Je donne à voir cela : fragments et entiers. Pour porter le regard sur ce qu'il se passe entre. Utiliser les fragments pour témoigner de la connivence pour soi de deux événements à-priori sans rapports. Restent des signes qui n'en sont presque plus, quelque chose de ténu. Une ressemblance quasi-imperceptible.

Altérer l'image, essouffler la lumière. Les repères, les informations et précisions que l'on pouvait avoir disparaissent. J'absente le lieu. Petit à petit, tous mes choix et interventions sur l'image tendent à effacer ce qui caractérisait ce lieu. Jusqu'à douter, peut-être, de son existence même.

Il n'y a pas à choisir *entre* ce que nous voyons [...] et ce qui nous regarde [...] Il y a, il n'y a qu'à s'inquiéter de l'*entre*. Il n'y a qu'à tenter de dialectiser, c'est-à-dire tenter de penser l'oscillation contradictoire dans son mouvement de diastole et de systole (la dilatation et la contraction du cœur qui bat, le flux et le reflux de la mer qui bat) à partir de son point central, qui est son point d'inquiétude, de suspens, d'entre-deux.



Un assemblage de lieux traversés, de
C'est toujours plusieurs éléments.
Et c'est toujours dans la confronta
rapport.
C'est d'ailleurs le rapport, plus que le
Parfois c'est dans la ressemblance, voi
Et du coup l'écart entre deux images,
d'un très léger déplacement — du re
D'autre fois l'écart est immense, peu
Le rapport peut être simplement
commun que l'on s'imagine, qu'il ser
de fabriquer.

Concernant le travail *Vous me dema
je dis la mer* (fig. 8 à 13), il est ques
imperceptible, ce gris, permet les ra
ressassement, les décalages discrets,
image vers une autre, qui lui ressembl
qui rappellent, mais imprécisément.

Les images de *Certains soirs le vent*
suggèrent un *à peine* qui prend toute
grain. Je donne à voir cela : fragments
qu'il se passe entre. Utiliser les fragme
pour soi de deux événements à-priori
n'en sont presque plus, quelque cho
imperceptible.

Altérer l'image, essouffler la lumière
précisions que l'on pouvait avoir di
petit, tous mes choix et intervention
caractérisait ce lieu. Jusqu'à douter, p

Il n'y a pas à choisir *entre* ce qu
regarde [...] Il y a, il n'y a qu'à s'inqu
dialectiser, c'est-à-dire tenter de per
son mouvement de diastole et de sy
du cœur qui bat, le flux et le reflux
point central, qui est son point d'in



fig. 8-9 — AYBES, Julie, extraits de *Vous me demandez : regarder quoi ? Je dis, eh bien, je dis la mer*, 2007, photographies argentiques, transformations numériques.



fig. 10 à 13 — AYBES, Julie, extraits de *Vous me demandez : regarder quoi ? Je dis, eh bien, je dis la mer*, 2007, photographies argentiques, transformations numériques.

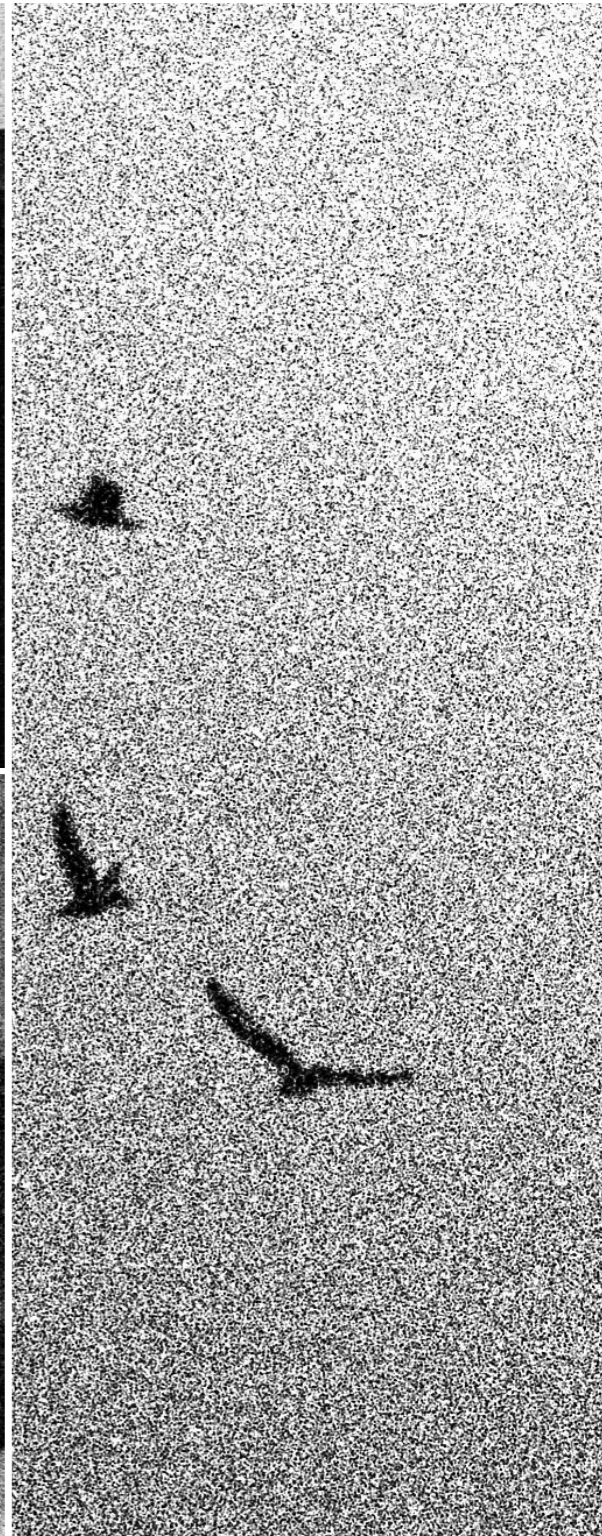


fig. 14 à 18 — AYBES, Julie, extraits de *le vent traverse*, 2011, photographies argentiques.

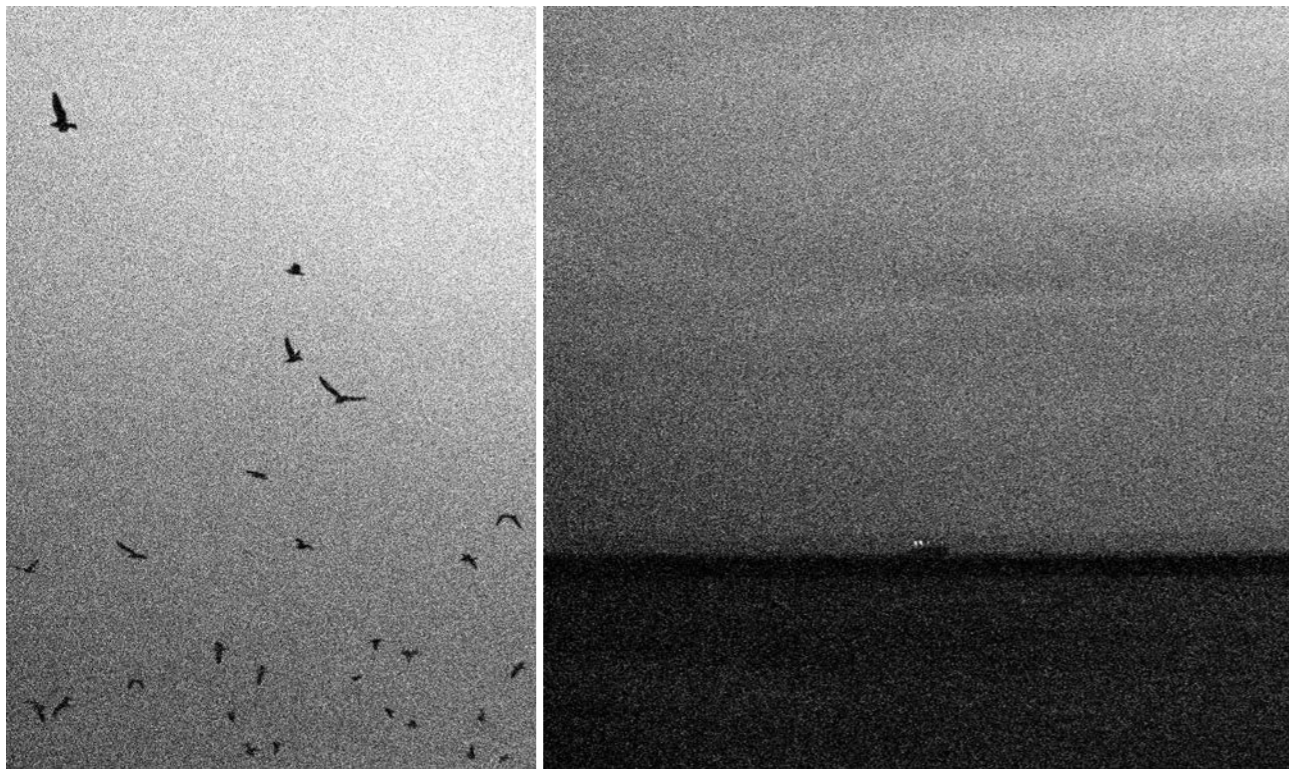


fig. 19 à 22 — AYBES, Julie, extraits de *Certains soirs le vent traverse*, 2011, photographies argentiques.

[...] C'est le moment où ce que nous voyons commence juste d'être atteint par ce qui nous regarde [...] C'est le moment où s'ouvre l'antre creusé par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons.³⁴

Dans *Comme entendre le vent hurler dans l'espace entre* (fig. 23-24), je pars d'images presque vides, oubliées. On n'y reconnaît rien, ni temps, ni lieu. Je superpose, j'accumule les images jusqu'à retrouver un peu de ce lieu entraperçu, de cette sensation face au monde. À force de les altérer, les transformer, les essouffler, j'efface ce qui pouvait encore caractériser les lieux, j'absente. Les paysages deviennent anonymes, possibles. Restent des images dépayées.

L'image serait-elle cela même qui reste visuellement lorsque l'image prend le risque de sa fin, entre dans le processus de s'altérer, de se meurtrir ou encore de s'éloigner jusqu'à disparaître en tant qu'objet visible ? Et ne suffit-il pas pour cela d'élaborer le défaut, de donner forme au reste, de faire du « reste meurtri » un authentique reste construit ?³⁵

Nécessité d'effacer, de faire disparaître les repères, les quelques repères qui s'efforcent dans les paysages photographiés, pour évoquer le dépaysement. C'est-à-dire effacer, voiler, jusqu'à ce qu'il ne reste presque plus que l'horizon, le lointain.

Alors, parce que les possibles se multiplient, surgissent des ressemblances.

Peu à peu apparaissent d'autres signes, d'autres repères.

Ça commence à ressembler à ce que j'ai appelé dans mes errances un lieu habitable, acceptable.

Il ne s'agit pas d'illustrer cette idée de lieu habitable. Il s'agit de rendre compte de la recherche de ce lieu.

Ce qui m'intéresse n'est pas seulement dans les images, mais ce qui se passe entre elles, quand on les combine, les assemble, les confronte.

[...] non pas les choses mais l'espace entre les choses, cette béance où elles se tiennent et où elles découvrent comme l'écho d'une déchirure

34 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 51-52.

35 *Ibid.*, p. 199.



26-27

ai menace de les englober mais qui ent le vol des oiseaux.³⁶

orer. Lieu de rencontres, à la jonction. est dans l'entre-deux plus que dans : serait-il seulement lieu de passage, ps, un lieu, où l'on pourrait s'arrêter, vent ? Que se passe-t-il, entre deux ?

ient dans une solitude absolue. [...] lestin. Seulement c'est une solitude uplée de rêves, de fantasmes ni de ontre, c'est peut-être la même chose n rencontre des gens (et parfois sans), mais aussi bien des mouvements, és. Toutes ces choses ont des noms gne pas du tout une personne ou un , quelque chose qui passe ou qui se ifférence de potentiel.³⁷

il, cet entre-deux soit possible. Pas ularité de ce travail lui donne une ois qu'il est de l'ordre du fragile, du ple question d'une différence à peine ne transformation. Je cherche à créer

entre-deux puisse être de l'ordre de evenir. Il est propice à l'incertitude.

déserté qui s'efforce, permettant la èrment, plein de possibles.

erçu, perçu dans le paysage. ent évoquer l'insaisissable, le fugitif,

le », à l'occasion de l'exposition *Portraits du temps*, p://www.corinnemercadier.com/fr/textes-d-auteur/?of=8 [réf. du 7 février 2013]

ues, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996, p. 13.

[...] C'est le moment où ce que n'atteint par ce qui nous regarde [...] creusé par ce qui nous regarde dans

Dans *Comme entendre le vent hurler* d'images presque vides, oubliées. On Je superpose, j'accumule les images entraperçu, de cette sensation face à transformer, les essouffler, j'efface ces lieux, j'absente. Les paysages deviennent Restent des images dépayssées.

L'image serait-elle cela même qui prend le risque de sa fin, entre dans le ou encore de s'éloigner jusqu'à disparaître ne suffit-il pas pour cela d'élaborer l'acte de faire du « reste meurtri » un autre

Nécessité d'effacer, de faire disparaître s'efforcent dans les paysages photographiques C'est-à-dire effacer, voiler, jusqu'à l'horizon, le lointain.

Alors, parce que les possibles se multiplient Peu à peu apparaissent d'autres signes

Ça commence à ressembler à ce que habitable, acceptable.

Il ne s'agit pas d'illustrer cette idée compte de la recherche de ce lieu.

Ce qui m'intéresse n'est pas seulement entre elles, quand on les combine, les

[...] non pas les choses mais l'espace elles se tiennent et où elles découvrent

34 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous* Minuit, 1992, p. 51-52.

35 *Ibid.*, p. 199.

intérieure, ce vide consubstantiel qui menace de les engloutir mais qui peut aussi les porter comme il soutient le vol des oiseaux.³⁶

Existe un écart, un entre-deux à explorer. Lieu de rencontres, à la jonction. Il me semble que ce qui fait sens est dans l'entre-deux plus que dans les choses elles-mêmes. L'entre-deux serait-il seulement lieu de passage, toujours éphémère ? Serait-ce un temps, un lieu, où l'on pourrait s'arrêter, attendre, entendre, sentir le froid, le vent ? Que se passe-t-il, entre deux ?

Quand on travaille, on est forcément dans une solitude absolue. [...] Il n'y a de travail que noir, et clandestin. Seulement c'est une solitude extrêmement peuplée. Non pas peuplée de rêves, de fantasmes ni de projets, mais de rencontres. Une rencontre, c'est peut-être la même chose qu'un devenir ou des noces. [...] On rencontre des gens (et parfois sans les connaître ni les avoir jamais vus), mais aussi bien des mouvements, des idées, des événements, des entités. Toutes ces choses ont des noms propres, mais le nom propre ne désigne pas du tout une personne ou un sujet. Il désigne un effet, un zigzag, quelque chose qui passe ou qui se passe entre deux comme sous une différence de potentiel.³⁷

Faire en sorte que, dans mon travail, cet entre-deux soit possible. Pas n'importe quel entre-deux. La singularité de ce travail lui donne une couleur, il est réfléchi, travaillé. Je crois qu'il est de l'ordre du fragile, du silencieux, du désert. Il est par exemple question d'une différence à peine entre deux photographies, d'une infime transformation. Je cherche à créer un doute, à troubler.

Ne surtout pas envisager que cet entre-deux puisse être de l'ordre de l'entendement, ni qu'il cherche à le devenir. Il est propice à l'incertitude.

Un entre-deux comme un espace déserté qui s'efforce, permettant la présence. Un entre-deux comme un ferment, plein de possibles.

Je cherche sans savoir quoi.

Peut-être ce lieu croisé en errance, aperçu, perçu dans le paysage.

Comment montrer ce lieu ? Comment évoquer l'insaisissable, le fugitif, l'éclat ?

36 PARA, Jean-Baptiste, « Vues de l'insaisissable », à l'occasion de l'exposition *Portraits du temps*, espace 1789, Saint-Ouen, 2000. [en ligne] <http://www.corinnemercadier.com/fr/textes-d-auteur/view/915/jean-baptiste-para-vues-de-l-insaisissable/?of=8> [réf. du 7 février 2013]

37 DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996, p. 13.





fig. 23 (double-page précédente) -24 — AYBES, Julie, extraits de *Comme entendre le vent hurler dans l'espace entre*, 2013, photographies argentiques, transformations numériques.

Justement peut-être en éclats, en fragments. Dans l'espace entre.

Ce lieu que j'ai tenté de saisir mais qui échappe à l'image et que seul un assemblage, un montage, commence à rendre perceptible.

Un montage : que ce soit sous la forme d'une série d'images, d'un diaporama, d'un livre, d'un film...

Rencontre au bord de mer

Chacun sur nos plages intérieures

De ma plage je l'ai vu arriver

Son bras est à la verticale

Tendu, vers le haut, à s'arracher

S'il ne le retient pas, l'énorme baluchon qui est au bout va sûrement s'envoler.

De loin je le vois sautiller, comme à l'envers

Il ne saute pas de pas en pas pour alléger son pas

Il essaye plutôt de ne pas s'envoler

Je suis loin encore

Parfois le ballon se confond avec sa tête

Des fils de fer en sortent

Des cartons, des papiers

Des ciseaux, des ficelles orange

Beaucoup de jaune et blanc

De bleu

Un banc

Une chaise

Une porte, une fenêtre, peut-être une porte-fenêtre

Peut-être sa maison ?

J'ai vu une cheminée avec du feu tenu par du fil de fer pour qu'il n'aille pas brûler je ne sais qui ou quoi, tout ça au bout du bras.

J'ai essayé de m'approcher

J'ai appelé 06 90 17 36 29

Je voyais de loin son bras décrocher le téléphone

Allô ?

Moi — Je suis votre voisin de la plage intérieure voisine.

Lui — Bonjour.

Moi — Je cherche une table de bord de mer, jaune avec des tâches vertes et des trous pour voir le paysage et pour écrire.

Lui — Écoutez, je...

Moi — Non, non, je la vois, ne me dites pas que vous ne l'avez pas. Elle vient de passer quelques instants avec votre fauteuil en banc de sable blanc et bleu. Vous voyez, celui qui n'a pas de pieds pour ne pas écraser les coquillages.

Lui — Pourquoi voulez-vous que j'écrase les coquillages ?

Moi — ...

Lui — ...

Moi — ...

Lui — De toutes les façons, je ne peux pas vous le vendre.

Moi — Ah ?

Lui — Non, vraiment.

Moi — ...

Lui — Il faut que je vous explique.

Tout ça n'est rien, ce ne sont que des idées, des images si vous préférez. Ce que vous voyez de loin, depuis votre plage intérieure, ce ne sont que des idées. Mes idées, si vous voulez. Si je les tiens à bout de bras, si j'ai le bras en l'air, c'est pour ne pas les perdre. Au début, moi aussi j'ai cru que c'étaient des vraies tables et des vraies chaises. Moi aussi j'ai cru, au début, que je pourrais retenir le feu dans la cheminée avec du fil de fer, j'ai essayé de faire des portes volantes en papier de soie et des fenêtres sans vitre qui ne déforment pas le paysage. J'ai fait des boîtes à tiroirs pour jouer avec le vent, des lits à baldaquin en nuages lourds pour les jours légers et en nuages clairs pour les jours sombres, des tapis d'écume de citron de Madagascar qui effacent les pas, des porte-manteaux à chaussures.

Les armoires flottantes avec des tiroirs jaunes pour ranger les inhalateurs étaient une de mes préférées. J'en ai imaginées plusieurs.

J'aimais vraiment beaucoup les armoires flottantes.

Un jour, comme je manquais de carton jaune et noir pour finir les tiroirs, j'ai été obligé de démonter les pieds des fauteuils roulants à bascule. J'en ai tellement démontés que je me suis rendu compte qu'un pied de fauteuil roulant à bascule, si on se débrouille bien, peut très bien aller pour faire des tiroirs d'armoire flottante pour ranger les inhalateurs.

Au bout d'un moment, comme je suis devenu assez habile, j'ai pris l'habitude de tout démonter

NTAGE

elles pour que surgissent des mots, pour que surgissent des images, les sion pour que de la pensée ait lieu

voir.

elle je travaille sera plutôt celle de la , et ce continent c'est le montage.³⁹

es, j'ai pensé, que ça suffisait deux n bleu et comment ça passe du vert vert jusqu'au bleu, ou comment on gris.⁴⁰

l qui fait dialoguer des images entre ages et des espaces, des images et des lences. C'est la fabrication, à partir élément, de l'ordre d'une expérience

plusieurs images. J'ai envie de penser nément (ou pas), à ce qu'il se passe s'il ge à une autre, ce que ce déplacement

mots-desfigures.blogspot.fr/ [réf. du 9 février 2013] Les Histoire(s) du cinéma, J-L Godard, quand le e », in *Des mots, des figures*, s. n. [en ligne] <http://res-du-cinema-j-l-godard.html> [réf. du 9 février 2013] couleurs.

Justement peut-être en éclats, en frag
Ce lieu que j'ai tenté de saisir mais c
assemblage, un montage, commence

Un montage : que ce soit sous la
diaporama, d'un livre, d'un film...

*pour faire autre chose.
J'ai transformé les cheminées roulantes à spirales en haut-parleurs à ombrelles pour se protéger
du son, des chaises métronomes en cadrans solaires éclipiques.
C'est assez difficile.
Tenez ! Le plus difficile, c'est la baignoire ronde à voile horizontale qui sert à ranger le linge
qu'il faut transformer en machine à souder l'aluminium bleu sans les mains.
J'ai tellement d'autres choses à faire qu'en réalité, ce que vous voyez, vous, là-bas, depuis votre
plage, c'est déjà autre chose.
La table que vous me demandez, elle est déjà démontée. Si ça se trouve, c'est déjà une armoire
flottante, une balancelle à ressort intégral, un tapis d'écume de mer ou la mer elle même,
peut-être.*

*Moi — Celle qu'on voit au fond, loin derrière ?
Lui — Oui, évidemment... Vous savez très bien qu'une plage intérieure, c'est toujours au
bord de la mer.
Moi — Et le feu, c'est toujours au bord de la mer ?
Lui — De toute façon, ce n'est plus du feu, c'est déjà un porte-manteau spécialement dessiné
pour le repassage des imperméables. Au bord de la mer, il faut toujours que les imperméables
soient impeccablement repassés à cause du sel.
Moi — Oui, c'est vrai, j'avais oublié.
Donc pour la table avec des trous, c'est foutu ?
Lui — J'ai des images si vous voulez. Il me reste quelques photographies avec la mer
derrière que j'arrive à faire quand j'arrive à poser les pieds par terre. Entre deux démontages,
subrepticement.
Moi — Et le fauteuil sans pieds ?
Lui — Il me reste aussi quelques photographies... D'ailleurs, vous ne pourrez pas vous
tromper, sur les photos il y a toujours la mer
..... derrière..... loin...
..... au fond...*

*On a été coupé.
Je ne l'ai pas vu partir, mais comme il reste juste quelques morceaux de ciel jaune plantés dans le
sable c'est qu'il a forcément quitté précipitamment sa plage intérieure.*

*Il est sûrement retourné fabriquer ses armoires volantes et ses tables à bascule.
Peut-être qu'avec les trous orange et jaunes qui lui restent, il allume des feux de cheminées en fil de
fer pour que les oiseaux n'aient pas froid.*

LE MONTAGE

Les images s'entrechoquent entre elles pour que surgissent des mots, les mots s'entrechoquent entre eux pour que surgissent des images, les images et les mots entrent en collision pour que de la pensée ait lieu visuellement.³⁸

le montage, [...] c'est ce qui fait voir.
[...] L'histoire du cinéma sur laquelle je travaille sera plutôt celle de la découverte d'un continent inconnu, et ce continent c'est le montage.³⁹

Tu vois, après bien des recherches, j'ai pensé, que ça suffisait deux ou trois plans. Un plan vert, un plan bleu et comment ça passe du vert au bleu, comment on descend du vert jusqu'au bleu, ou comment on remonte, et entre les deux, il y a le gris.⁴⁰

Le montage, pour moi, est un travail qui fait dialoguer des images entre elles, des images et des mots, des images et des espaces, des images et des déambulations, des images et des silences. C'est la fabrication, à partir de plusieurs éléments, d'un nouvel élément, de l'ordre d'une expérience sensible.

Dans ce que je montre, Il y a toujours plusieurs images. J'ai envie de penser à ce qu'il se passe si on les voit simultanément (ou pas), à ce qu'il se passe s'il faut se déplacer pour aller d'une image à une autre, ce que ce déplacement

38 *Des mots, des figures*, s. n. [en ligne] <http://desmots-desfigures.blogspot.fr/> [réf. du 9 février 2013]

39 GODARD, Jean-Luc, cité dans l'article « Les Histoire(s) du cinéma, J-L Godard, quand le cinéaste « monte, démonte et remonte » l'Histoire », in *Des mots, des figures*, s. n. [en ligne] <http://desmots-desfigures.blogspot.fr/2009/11/les-histoires-du-cinema-j-l-godard.html> [réf. du 9 février 2013]

40 Id., *Lettre à Freddy Buache*, 1982, 11 min., couleurs.

fabrique. Et si toutes ne sont pas visibles, si certaines en cachent d'autres ? Si je superpose ? Si je mélange ?

Il s'agit donc de montages (au sens du cinéma), de collages (au sens des arts plastiques) d'agencements (au sens deleuzien).

Qu'est-ce qu'un agencement ? C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux [...] Aussi la seule unité de l'agencement est de co-fonctionnement : c'est une symbiose, une « sympathie ». Ce qui est important, ce ne sont jamais les filiations, mais les alliances et les alliages ; ce ne sont pas les hérédités, les descendances, mais les contagions, les épidémies, le vent.⁴¹

Faire dialoguer les images entre elles (l'entre-image), constituer des séries, jouer sur les formats, les silences, les blancs, les rythmes, les césures, les intervalles... Jouer sur le temps qu'une image reste visible, le temps entre les images, la présence de sons ou de silences...

Je décline ces montages dans l'espace de salles d'exposition, dans l'espace de livres ou encore dans l'espace de vidéos Je cherche par cette hybridation (entre le livre, la photographie, l'écriture, la mise en scène) à mettre en place une sorte de littérature photographique, avec des proliférations, des oppositions, des inachèvements, des spirales...

Je cherche à tisser des liens entre les choses, mais au sens d'une « archive des intensités », comme dit Georges Didi-Huberman à propos de l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg.

Aby Warburg a tenté de dresser quelque chose comme un inventaire des états psychiques et corporels incarnés dans les œuvres de la culture figurative. Ce n'est rien moins qu'une archive historique des intensités qu'il visait en cette recherche. [...] En 1905, il a ouvert un grand cahier in-folio dont la couverture était faite de papier marbré (tourbillons, spirales, serpents lovés les uns dans les autres). [...] Il a esquissé, comme à son habitude, des schémas arborescents, des généalogies hypothétiques, des couples d'oppositions allant proliférant. Il a ménagé, sur les doubles pages, de grands espaces tabulaires, avec rangées et colonnes [...] Mais la plupart des cases ont été laissées vides : le projet était sans doute

41 DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996, p. 84.

désespéré. On referme donc le grand cahier : tourbillons, spirales, serpents lovés les uns dans les autres.⁴²

J'aime particulièrement créer des livres. Les éléments de langage que cette forme permet de travailler sont ceux que je peux aussi développer dans d'autres formes : expositions, vidéos... Avec évidemment des singularités et des différences propres à chaque forme.

Le livre dont il est question ici n'est pas n'importe lequel. Il s'agit de ce livre que l'on appelle « livre d'artiste ».

Les livres d'artistes sont des livres dont la forme détermine intrinsèquement des conditions de lecture. Il s'agit de créer un rythme visuel particulier, des conditions de lecture particulières. Il existe un lien logique entre les messages possibles de l'œuvre (le contenu), son aspect extérieur (la forme) et la lecture qu'imposent ou suggèrent ces deux éléments.

Le livre est une succession d'espaces. Ces espaces n'étant à priori pas perçus simultanément, il est aussi une succession d'instant. Une suite d'éléments se succède, se développe, quelque chose arrive, dans et par le livre, qui sans lui n'existerait pas.

Le livre propose un itinéraire à suivre. Un itinéraire singulier.

Ce que le livre a de spécifique, que l'artiste d'une manière ou d'une autre « travaille » comme d'autres travailleraient les couleurs ou le marbre, c'est la séquence ordonnée de ses pages. La succession des pages constitue autre chose qu'une suite de panneaux ou d'espaces équivalents à occuper (telles des vitrines où on dispose des objets). Elle offre plus qu'une structure neutre d'exposition (même à une collection). L'ordre des pages enveloppe une temporalité virtuelle. On peut exploiter cette possibilité, qui est aussi une contrainte, de mille façons [...] Autant de réponses à la nécessité d'exploiter la durée orientée que le livre propose au regard, sommé de passer de page en page dans un ordre qui est producteur de sens.⁴³

Parce que le livre est fait d'une succession d'espaces, il permet, en toute logique, de donner à voir un travail sériel. Un livre est une suite de pages,

42 DIDI-HUBERMAN, Georges, « Aby Warburg et l'archive des intensités », in *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001. [En ligne] <http://etudesphotographiques.revues.org/index268.html> [réf. du 10 février 2013]

43 MCEGLIN-DELCROIX, Anne, *Sur le livre d'artiste, articles et écrits de circonstances (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2006, p. 61.

assemblées en un certain ordre. Cela implique deux choses : d'une part l'unité spatiale de la page (ou de la double-page) donnée à voir ; et d'autre part, la durée où cet espace lui-même est compris et situé, qui fait que la page apparaît et disparaît, par sa position dans la suite.

Les notions de série et de séquence sont au cœur du livre d'artiste, qui les interroge de manière systématique et singulière — la série comme une collecte de choses du monde réunies, conservées, présentées ; la séquence comme une composition, une création du monde, un jaillissement, à travers les choses agencées.

Le temps est une dimension essentielle du livre.

Mais l'absence de temps, ou plutôt la répétition, peut aussi amener du sens. On peut évoquer des mots comme : ressemblances, accumulations, anéantissement...

Tout se confond sur le mur et s'y perd le sens des petites différences que le livre aiguise du fait même qu'il rapproche ce qui ne se laisse pourtant percevoir que dans la succession des pages, c'est-à-dire dans l'alternance de l'apparition et de la disparition.⁴⁴

Le livre crée des contextes, des conditions de nouveaux rapports d'où naissent des significations. Il aiguise le sens des petites différences, de l'écart de perception, du fait même qu'il rapproche ce qui ne se laisse pourtant percevoir que dans la succession des pages, l'alternance de l'apparition et de la disparition.

Le livre se *déplie*, s'ouvre et se ferme. Il n'est jamais étalé au regard.

Si le livre est par lui-même un processus, il manque un mot pour désigner un mode de réception qui consiste à suivre du regard. Un mouvement du regard qui n'a rien de passif. Le regard accompagne le mouvement de la main qui tourne les pages.

La matière du livre, sa taille, son poids, la typographie, le type de papier, les couleurs... sont également des éléments de choix qui déterminent un sens. Par exemple, le choix d'un papier très fin implique qu'il devient délicat de tourner les pages ; un grand livre obligera une manipulation difficile. Tout ça détermine une manière d'appréhender, d'entrer dans le livre.

Le livre questionne la narration et la représentation. Ce qui est spécifique

⁴⁴ *Ibid.*, p. 53.



29

est la séquence ordonnée des pages. L'absence de temporalité virtuelle. La temporalité du regard est ce qu'il évoque. De plus, il requiert un regard individuel. Le regard accompagne la fois d'une approche individuelle et collective.

Le travail du temps, mais, également, fait du temps.

Les questionnements identiques : mises en scène, narration qui efface, rapproche, effacement, minuscules... S'y ajoute la lumière, le rapport à l'objet et la présence physique.

L'espace entre (fig. 23-24, p. 70 à 73) est un espace déjà travaillé en superpositions. Le temps a lieu très lentement, presque

le temps n'est pas à lire mais à entendre.

Qui parle ? D'où est-ce que ça parle ? Qui crie ? Crier ? Et si la voix venait d'un autre texte ?

Quelles décor — c'est-à-dire paysage ? Quelles lieux au texte ?

Quels des mots lus — du son — et des gestes ? L'apparition et la disparition, les effacements, encore que dans ce que j'ai jusqu'ici travaillé, donner une certaine mise en situation

Enfin, je questionne et réfléchit aussi avec le déplacement du visiteur, son regard, ses déplacements, son cheminement donne sens, agence

assemblées en un certain ordre. Celle de l'unité spatiale de la page (ou de la double page), la durée où cet espace lui-même apparaît et disparaît, par sa position. Les notions de série et de séquence sont interrogées de manière systématique et collective de choses du monde réunies comme une composition, une création travers les choses agencées.

Le temps est une dimension essentielle. Mais l'absence de temps, ou plutôt l'absence de sens. On peut évoquer des mots comme l'anéantissement...

Tout se confond sur le mur et s'y projette que le livre aiguise du fait même de l'alternance de l'apparition et de la disparition.

Le livre crée des contextes, des connaissances des significations. Il aiguise le sens de perception, du fait même qu'il nous fait percevoir que dans la succession des choses de la disparition.

Le livre se déplie, s'ouvre et se ferme. Si le livre est par lui-même un processus un mode de réception qui consiste à regarder qui n'a rien de passif. Le regard est la main qui tourne les pages.

La matière du livre, sa taille, son poids, ses couleurs... sont également des éléments. Par exemple, le choix d'un papier très épais pour tourner les pages ; un grand livre oblique qui détermine une manière d'appréhender.

Le livre questionne la narration et la

⁴⁴ Ibid., p. 53.



30



31

est la séquence ordonnée des pages. La temporalité virtuelle. La temporalité du récit qu'il évoque. De plus, il requiert un regard individuel. Le regard accompagne la fois d'une approche individuelle et

travail du temps, mais, également, fait ment.

questionnements identiques : mises en scène, narration qui efface, rapproche, minuscules... S'y ajoute la lumière, le rapport à l'objet et la présence physique

L'espace entre (fig. 23-24, p. 70 à 73) est un espace déjà travaillées en superpositions. L'entre a lieu très lentement, presque

ette n'est pas à lire mais à entendre. Qui parle ? D'où est-ce que ça parle ? Crier ? Et si la voix venait d'un texte ?

elles décor — c'est-à-dire paysage ? Quelles lieux au texte ? Des mots lus — du son — et des le l'apparition et la disparition, les encore que dans ce que j'ai jusqu'ici donner une certaine mise en situation

, je questionne et réfléchit aussi avec placement du visiteur, son regard, ses on cheminement donne sens, agence

assemblées en un certain ordre. Celle de l'unité spatiale de la page (ou de la double page), la durée où cet espace lui-même apparaît et disparaît, par sa position. Les notions de série et de séquence sont interrogées de manière systématique et collectées de choses du monde réunies comme une composition, une création travers les choses agencées.

Le temps est une dimension essentielle. Mais l'absence de temps, ou plutôt l'absence de sens. On peut évoquer des mots comme l'anéantissement...

... Tout se confond sur le mur et s'y agrippe que le livre aiguise du fait même de l'absence de sens, de la perception, de la succession des images, de l'alternance de l'apparition et de la disparition.

Le livre crée des contextes, des cadres, des connaissances des significations. Il aiguise la perception, du fait même qu'il rend visible ce qui disparaît, la succession des images, de la disparition.

Le livre se *déplie*, s'ouvre et se ferme. Si le livre est par lui-même un processus, un mode de réception qui consiste à regarder, à regarder qui n'a rien de passif. Le regard est actif, la main qui tourne les pages.

La matière du livre, sa taille, son poids, ses couleurs... sont également des éléments de la composition. Par exemple, le choix d'un papier très épais, de tourner les pages ; un grand livre oblique, cela détermine une manière d'appréhender le livre.

Le livre questionne la narration et la

⁴⁴ *Ibid.*, p. 53.

au livre, ce que l'artiste *travaille*, c'est la séquence ordonnée des pages. L'ordre des pages enveloppe une temporalité virtuelle. La temporalité du livre n'est pas forcément celle du récit qu'il évoque. De plus, il requiert un mode d'approche essentiellement individuel. Le regard accompagne le mouvement de la main. Il s'agit à la fois d'une approche individuelle et active de la part du lecteur. Tourner les pages laisse apercevoir le travail du temps, mais, également, fait prendre part activement à un effacement.

Je travaille le montage vidéo avec des questionnements identiques : mises en série, déroulement du temps, rythmes, narration qui efface, rapproche, permet l'oubli, le retour, l'arrêt, les réminiscences... S'y ajoute la lumière, le son, une grande différence dans le rapport à l'objet et la présence physique du regardeur.

Comme entendre le vent hurler dans l'espace entre (fig. 23-24, p. 70 à 73) est un montage d'images fixes, elles-mêmes déjà travaillées en superpositions. Le passage d'une image à une autre a lieu très lentement, presque imperceptiblement.

À ces images s'ajoute un texte. Ce texte n'est pas à lire mais à entendre. Faut-il que le texte soit enregistré ? Qui parle ? D'où est-ce que ça parle ? Combien de voix ? Faut-il murmurer ? Crier ? Et si la voix venait d'un corps ? Si quelqu'un était là, lisant ce texte ?

Est-ce une performance ?

Est-ce du théâtre ? Les images sont-elles décor — c'est-à-dire paysage ? Sont-elles le lieu du texte ? Donnent-elles lieu au texte ?

Ce rapport-là, singulier, ce montage des mots lus — du son — et des images agencées — dont je travaille l'apparition et la disparition, les passages, la durée — m'amène plus encore que dans ce que j'ai jusqu'ici travaillé sous forme de livres, à questionner une certaine mise en situation de celui qui regarde et écoute.

Cela crée une situation.

Dans mes expositions, scénographies, je questionne et réfléchit aussi avec ces outils : comment provoquer le déplacement du visiteur, son regard, ses perceptions et sensations, pour que son cheminement donne sens, agence les images.

Quel est le lieu où surgissent les images ?
Quelle est sa forme ?
Combien de recoins, de fenêtres, de murs ?
Est-il vide, ce lieu ? emplí d'un son ? d'un texte ? d'un silence ?
Peut-on voir plusieurs images simultanément ?
Qu'est-ce qui disparaît pour qu'apparaisse autre chose ?
D'une image à une autre : combien de temps ? Quelle distance ?
Marcher le long ?
Passer entre ?



S ET IMAGES

ents. La vue est immédiate, les mots
t la vue ont des rythmes différents,
miracle de la caméra consiste à nous
. Elle nous fait passer du monde où
être est unique. Les poètes le savent
arrière entre ces deux mondes. Selon
uet comme le vol d'un oiseau », « il

ôté des images, des mots, des phrases.

est pas quelconque.

e je travaille n'obéit pas à la logique
gende ou de l'illustration ; ni même à
ture et art, mais l'ensemble s'éprouve
: indécomposable de forme et de sens.
es, ni un commentaire, mais un texte
: l'écart, qui n'explique rien, qui ne
border.

ins avec les autres, mais entre les uns
ne fois de plus, le lien, l'entre-deux.

1 à propos du tournage de *Louisiana Story* (Robert
Gardner, circa 1954. Cité dans l'article « Notes sur
n projet de l'École supérieure Régionale des Beaux-
istorienne de l'art et Nelson Georgia, artiste. [en
t/notes-sur-pensees-archipeliques/ [réf. du 3 janvier

[...] ce sont des mots qu'on m'a appris, sans bien m'en faire voir le sens, c'est comme ça que j'ai appris à raisonner, je les emploie tous, tous les mots qu'on m'a montrés, c'étaient des listes, ah quelle drôle de chaleur tout d'un coup, ils étaient par listes, avec des images en regard, j'ai dû en oublier, j'ai dû les mélanger, ces images sans nom que j'ai, ces noms sans images, ces fenêtres que je serais peut-être mieux d'appeler portes, enfin autrement [...]

33

Quel est le lieu où surgissent les images ?
Quelle est sa forme ?
Combien de recoins, de fenêtres, de portes ?
Est-il vide, ce lieu ? empli d'un son ?
Peut-on voir plusieurs images simultanément ?
Qu'est-ce qui disparaît pour qu'apparaisse une autre ?
D'une image à une autre : combien de secondes ?
Marcher le long ?
Passer entre ?



34

ENTRE MOTS ET IMAGES

La vue est rapide et les mots sont lents. La vue est immédiate, les mots sont des intermédiaires. Les mots et la vue ont des rythmes différents, ce sont des mondes différents. Et le miracle de la caméra consiste à nous faire passer du verbal au non-verbal. Elle nous fait passer du monde où le signifié est multiple, à celui où l'être est unique. Les poètes le savent bien car ils essaient de dépasser la barrière entre ces deux mondes. Selon Mac Leish, un poème « doit être muet comme le vol d'un oiseau », « il ne doit pas signifier, il doit être ».⁴⁵

Dans mes montages, il y a souvent, à côté des images, des mots, des phrases.

Ce rapport des mots et des images n'est pas quelconque. La relation entre images et mots que je travaille n'obéit pas à la logique d'éclaircissement réciproque de la légende ou de l'illustration ; ni même à celle de la confrontation entre littérature et art, mais l'ensemble s'éprouve comme un poème, comme une entité indécomposable de forme et de sens. Écrire non pas une légende aux images, ni un commentaire, mais un texte qui fasse écho, qui puisse laisser de l'écart, qui n'explique rien, qui ne prenne pas le dessus ni ne se laisse déborder. Non pas des mots et des images, les uns avec les autres, mais entre les uns et les autres, entre mots et images. Une fois de plus, le lien, l'entre-deux.

⁴⁵ Extrait de « Flaherty et le cinéma », entretien à propos du tournage de *Louisiana Story* (Robert Flaherty, 1948) entre Frances Flaherty et Robert Gardner, circa 1954. Cité dans l'article « Notes sur Pensées Archipéliques », in *Pensées Archipéliques*, un projet de l'École supérieure Régionale des Beaux-Arts de Nantes initié par Chérel Emmanuelle, historienne de l'art et Nelson Georgia, artiste. [en ligne] <http://pacotilleuses.wordpress.com/le-projet/notes-sur-pensees-archipeliques/> [réf. du 3 janvier 2013]

J'utilise mots et images en essayant d'éviter les évidences, sans chercher à être clair. En restant dans l'imperceptible et l'indicible pour faire vaciller quelque chose.

Être précisément imprécis, rester dans *l'état d'incertitude*.⁴⁶

Bégayer.

Je voudrais dire ce que c'est qu'un style. C'est la propriété de ceux dont on dit d'habitude « ils n'ont pas de style... ». Ce n'est pas une structure signifiante, ni une organisation réfléchie, ni une inspiration spontanée, ni une orchestration, ni une petite musique. C'est un agencement, un agencement d'énonciation. Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. C'est difficile, parce qu'il faut qu'il y ait nécessité d'un tel bégaiement. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. Être comme un étranger dans sa propre langue.⁴⁷

Certains soirs le vent traverse (fig. 14 à 22, p. 64 à 67) est un travail d'images et de mots. Entre images et mots.

À la fois imperceptible et indicible : éclatement des images, du grain de la photographie ; fragmentation du texte (p. 83).

Il y est question d'être dépaycé, de se perdre et de retrouver parfois, comme en éclat, un repère, une ressemblance. Parler de ce qui ne se voit pas, de presque rien, d'à peine. D'un paysage traversé, d'une manière d'y poser le regard, d'y être présent.

Chercher alors à mettre en rapport l'invisibilité dans les images et l'invisibilité dans les mots.

Dans *Comme entendre le vent hurler dans l'espace entre* (fig. 23-24, p. 70 à 73), le texte (p. 84) est à entendre en regardant les images.

Il ne s'agit pas de commenter les images.

Leur parler, peut-être ?

Peuvent-elles répondre ?

Rien n'est sans langage. Si le mot en sait plus que l'image, c'est parce qu'il n'est ni la chose, ni le reflet de la chose, mais ce qui l'appelle, ce qui trace dans l'air son absence, ce qui dit dans l'air son manque, ce qui désire qu'elle soit. Le mot dit à la chose qu'elle manque et il l'appelle — et en l'appelant il tient réunis dans un même souffle son être et

⁴⁶ RÉGY, Claude, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

⁴⁷ DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996, p. 10.

[...] Rester dépaycée.

Toujours au moins à peine.

S'étonner de l'immensité du fleuve. D'ailleurs, y voir l'océan

[...] Avant, à ma fenêtre, un mur noir. Et la lumière à peine.

La terre, le paysage sont toujours là, mais ils ne sont plus les mêmes, et les gens qui appartiennent à ce paysage ne sont plus visibles.

Quand on vous pousse en permanence vers l'extérieur, hors d'un espace dans lequel vous vivez, arrive un moment où vous franchissez une frontière invisible, où soudainement vous sortez du temps. En d'autres termes, le lieu cède le pas à la durée. Et c'est là que commence l'absence qui devient invisibilité. Dans l'histoire palestinienne, il y a eu une sortie du temps.

Reste à regarder tant.

Un jour, tu traverses toi aussi l'océan.

Tu dis un fleuve.

Tu dis le long. Aussi loin que possible.

Petit à petit océan. On ne sait où.

À force, le paysage s'amointrit.

Tu dis soupçon.

Tu dis que c'est là que ça te touche, où c'est imperceptible.

Prendre des paysages désertés.

Prendre sans cesse. Des images à retrouver lorsque je serai loin.

Routes bordées d'à peine, de quelques pylônes.

Images récoltées en errance. Lorsque manquent les repères.

Et personne.

Je prends encore.

Depuis la fenêtre de la voiture. Depuis le bord de la route.

Depuis la chambre. En mouvement. De temps en temps, crier qu'il faut revenir. S'arrêter, ouvrir la porte, entrer dans le vent, respirer. Prendre.

Même s'ils ne sont pas encore tout à fait sortis du lieu (...) les Palestiniens sont déjà sortis de l'image. Et il faudra un peu plus d'un siècle pour que la réalité corresponde à cette invention de 1838, époque à laquelle l'on commence à fabriquer l'idée que ce lieu est vide — alors qu'il est plein —, en attendant de le vider. Or, on le montre vide dès les premières images, et si par hasard on aperçoit quelques individus, ils sont là comme des vestiges.

On les photographie comme on photographie les ruines. Ensuite, on dira de ces êtres qui sont là, figés comme des restes, qu'ils sont des intrus.

Il y a cette absence dans le paysage.

À n'en plus finir.

Bouts de villages déserts.

Invisibilité de ceux-là, qui y vivent pourtant.

Linge qui sèche.

Parfois seulement un peu de lumière à une fenêtre.

On traverse.

Tu dis regarde.

Maison qui vacille, posée là.

Les murs d'une grange.

Le ciel en fuite.

Tu dis : « regarder quoi ? »

Eh bien, la mer, oui, ce mot.

Ses disparitions successives.

Tu dis l'absence de visages.

Tu dis : « qu'est-ce qui fait visage ? »

Pylônes, horizons, cailloux, arbres.

Le paysage. Pas n'importe lequel. Celui-là, toi dedans, qui regarde.

En termes d'images, l'invisibilité est une souffrance terrible. Et dans cette souffrance, on voit très distinctement — cela crève l'image — que les Palestiniens sont habités par une obsession à entrer dans l'objectif, et ce pour entrer dans le temps. (...) Vous le voyez dans la façon dont ils regardent l'objectif: ils voudraient se loger dans les images... parce qu'ils n'y sont déjà plus.

C'est très compliqué, lorsque vous êtes invisible.¹

Et puis, un village.

Bord de fleuve.

Quelque part entre baleines et ce phare.

Ce village.

Des visages dans les rues.

Tout à coup des visages. Beaucoup.

Les gens d'ici l'appellent « réserve ».

Des visages d'indiens, différents, des visages dehors.

Des habitants dans leur paysage

Je ne prends rien.

Pas d'image.

Dévisager.

¹ SANBAR, Élias, « Le Cinéma, retour à la visibilité. », extraits d'une conférence donnée dans le cadre du colloque *Images/Politique* à propos de la Palestine, inscrit dans le festival *Temps d'Images*, 1er octobre 2006.

Les oiseaux — là, sans qu’on sache comment — la fenêtre grande ouverte — un trou — sur le matin maigre. Un trou où se jeter — mais la corde arrimée aux épaules tire en arrière — et les manches trop longues, douces sur la peau jusqu’aux doigts. Et maintenant ils volent — les oiseaux — sans qu’on sache comment.

Je n’y reconnais rien.

« *Mais qu’est-ce que c’est précisément une rencontre avec quelqu’un qu’on aime ? Est-ce une rencontre avec quelqu’un, ou avec des animaux qui viennent vous peupler, ou avec des idées qui vous envahissent, avec des mouvements qui vous émeuvent, des sons qui vous traversent ? Et comment séparer ces choses ?* »

Qui tremble. Un lieu tremble parfois.

Il y a le vent. Un vent connu. Un vent que j’ai déjà rencontré. Des oiseaux qui tournent.

Des tas de fenêtres avec presque pas de murs.

On s’arrête là. Sur ce parking. Il pleut un peu. Des oiseaux tournent. Une masse. Parfois il y en a un qui s’échappe. Ou qui se perd. Qui tourne seul quelques instants.

On se demande s’il arrive que l’un d’eux tombe.

Ouvrir le journal et lire des oiseaux de mer qui se fracassent contre les murs. La nuit. Il y a du brouillard. Mais ça n’est pas nouveau. Des oiseaux qui se fracassent par contre, oui. Le matin, la terre en est couverte.

Parfois dans le paysage. Un lieu. Furtivement. À force de fragments. Sentir soudain le vent, et aimer que ce soit soudain.

Ceux-là tournent encore. Longtemps. Aucun ne tombe. La nuit, peut-être ? Il y a un bruit, d’ailes qui battent. C’est-à-dire un murmure. Il faut être attentif. Personne d’autre ne l’est, là, sur ce parking. On ne voit pourtant plus que ça.

Des oiseaux qui tournent.

Plus tard je crie devant la mer.

C’est une présence inquiète devant ce monde en ruine. J’envisage des possibles.

Comme entendre le vent hurler dans l’espace entre — le froissement des vols d’étourneaux au-dessus de nos têtes.

Un lieu, du vent, quelque chose qui traverse.

Puis partir, prendre la route avec le goût du café et le cri de l’oiseau — suspendu — la pensée de tomber, l’oiseau en plein vol, un paquet de plumes et de sang.

Cela ressemble à quelque chose de déserté, de dépeuplé, peut-être en ruines, abîmé. Des envies de peuple.

Plus tard encore, au détour, l’océan. Et dessus petit bout de maison sur encore plus petit bout de terre. Et le vent toujours. Le vent connu. Il est écrit, là, de ne pas retourner les cailloux sur la grève.

Il est insaisissable Une évidence bouleversante d’un lieu dont on aurait été immédiatement dépossédé. Alors inventer.

Le vent connu, l’oiseau mort en plein vol, les murs rouges et la fenêtre grande ouverte.

Sortir dans le vent. Pas encore de pluie. Mais presque. Et ne pas bien tenir. Debout pourtant. Rester dans ce vacillement et aimer. Désirer rester et ne plus vouloir rien. Que ça : le vent, presque la pluie et vaciller.

Retenir : un son qui traverse, le vent, des animaux

Même les oiseaux se sont immobilisés.

Et sortir dans la nuit.

Et maintenant ils volent — les oiseaux — sans qu’on sache comment.

Je ne sais pas. Je ne sais pas.

sa disparition. Comme si ce mouvement amoureux de la parole avait appelé le monde.⁴⁸

Je pense au film de John Smith, *The Girl chewing gum* (1976). Les mots semblent d’abord dicter les images. Très vite, on se rend compte qu’il ne les dictent pas mais se contente de les décrire.

Sauf que pas tout à fait. Puis plus du tout. Ils se mettent à inventer une autre histoire, un autre lieu, lointain, d’où les mots viendraient.

Ces mots ordonnateurs — qui relèveraient de la description, ou plus exactement de la prescription — deviennent fantasme, invention, et ce à travers le langage lui-même.

Mots et images : comment les uns transforment les autres, et vice-versa. Comment ce rapport-là altère-t-il les éléments qui le composent ? Qu’est-ce que ça fait aux images ? Qu’est-ce que ça fait aux mots ?

Il ne s’agit pas simplement de la confrontation de deux univers. Dans mon travail, je cherche la création d’un autre, nouveau, entre deux, à la jonction. Il me semble qu’à l’intérieur même des textes comme des photographies apparaît la notion de rupture. Les phrases sont parfois brisées, certaines images retrouvent un sens une fois confrontées à d’autres. Entre texte et image également, chacun donnant à l’autre un sens, ou suggérant une certaine lecture — lecture des textes comme des images.

Et puis l’importance du temps. Celui de la lecture du texte qui se frotte à l’immédiateté de la photographie, s’imposant d’un coup à la vue. Le texte diffère l’interprétation, suspend le sens. Alors que l’image installe le spectateur dans la fascination, le texte introduit la séparation. La tâche du texte est donc alors de nous séparer de l’image, d’en perturber la vision, de la retarder.

Comment trouver les mots qui consolideraient mon propos tout en ne l’explicitant pas plus ? Et pourquoi plutôt la poésie ?

^[1] NOVARINA, Valère, Devant la parole, Paris, P.O.L., 1999, p. 33.

« Parfois un coup de *vent* emportait les nuages vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots aériens qui se brisaient en silence contre une falaise. »

...

Quelquefois un grand coup de vent d'ouest chassait les brumes contre la côte blanche de Sainte-Catherine, comme des flots légers qui se brisaient silencieusement contre la falaise, la côte Sainte-Catherine se dressait à gauche et quelquefois quand un grand coup de vent d'ouest soufflait, les brumes venaient se briser contre elle, comme les grands flots qui se brisaient en silence contre une falaise, quelquefois, un coup de vent chassait les brumes de la ville, emportait d'un seul souffle les vapeurs éparpillées qui allaient se tasser contre la côte Sainte-Catherine. Comme de grands flots aériens qui venaient se brisaient silencieusement contre cette falaise pâle, parfois un grand coup de vent balayait d'un seul souffle les vapeurs éparpillées, et quand il venait de l'orient, les poussait vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots aériens qui se brisaient en silence, contre une falaise, parfois un coup de vent emportait les nuages vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots aériens qui se brisaient en silence contre une falaise, qui se brisaient en silence contre une falaise, en silence contre une falaise, contre une falaise, une falaise, falaise.

35

, décousu, en fragments, comme des

es, rompus, désarticulés, qui trouvent t-
mêmes, mais dans la confrontation s.

de l'écart (un pas de côté, un détour),
ni le récit.

Son sens se dérobe toujours. Il est
ire. Lire, c'est une expérience visuelle.
urant de tout ce qui se passe entre les
: que se mettre en présence du poème
ange. Le poème fait de nous un lieu

Qu'importe qui parle, quelqu'un a

En de multiples manières.⁵³

écriture propose une sorte d'inclusion
, telle qu'ici et ailleurs se séparent et
révèle au sein même de notre monde :
sépare les choses, creuse l'écart et la
tion et de mise en présence.
tout moment, le monde et sa familière
ant » de Blanchot. Écrire permettrait
un commencement. Le langage par
er, c'est créer un commencement.

r, mais avec arpenter, cartographier,

, in *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Les Éditions

ur Pensées Archipéliques », in *Pensées Archipéliques*,
aux-Arts de Nantes initié par Chérel Emmanuelle,
igne] <http://pacotilleuses.wordpress.com/le-projet/2013>]

87

Dire poétiquement ? Travailler le langage pour qu'il s'essouffle et
que de cet épuisement s'exhale sa limite même, sa limite pas encore
massifiée, fugitivement condensée et montrée : une image.⁴⁹

À partir de mes errances, de ma quête d'un lieu habitable, de ces coïncidences
qui provoquent des prises de vue, de ces tâtonnements qui aboutissent à
des montages, si difficiles à décrire (à écrire), comme les rêves, la poésie
apparaît comme une évidence, qui me parle ce même langage.

Nous établissons nous-mêmes nos repères, nous dénommons les lieux,
nous trouvons la poésie. Oui, dans l'Intervalle, on trouve la poésie.⁵⁰

Dans le langage, il y a la communication et il y a le besoin de dénommer,
de désigner les choses. Toutes les langues sont le résultat du frottement
au monde des peuples qui le parcourent. Le langage a une fonction utile
mais aussi une fonction de chant. Aussi loin que l'on remonte, l'humanité
chante.

Ce chant, la poésie, c'est ce qui s'échappe de l'utile, du communicatif.

JEUNE FEMME

J'ai vu une... une flaque, une flaque où tu peux voir la terre dessous.
Flaque d'eau claire après la pluie fraîche. Voir les fentes dans la terre là.
Voir les pattes d'oiseau.
Voir le soleil briller. Tu as un nom pour ça ?

WILLIAM

Flaque. [...]

JEUNE FEMME

Flaque est sombre, eau boueuse. Voit rien dedans. Était quoi ce que
j'ai vu ?
Eau claire qui brille. Quoi ?

WILLIAM

Flaque. Toujours flaque. Déjà dit. Flaque sombre, flaque claire. Est
pareil.

JEUNE FEMME

Les choses changent chaque fois que je les regarde.⁵¹

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Gestes d'air et de pierre, corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 76.

⁵⁰ BERGER, John, « Dix dépêches sur le sens du lieu », in *Le monde diplomatique*, août 2005, p. 19.

⁵¹ HARROWER, David, *Des couteaux dans les poules (Knives in Hens*, London, Methuen, 1997), traduit de l'anglais par Hankins Jérôme avec la collaboration de Régy Claude, Paris, L'Arche, 1999, p. 18-19.

Dire poétiquement ? Travailler
que de cet épuisement s'exhale sa
massifiée, fugitivement condensée e

À partir de mes errances, de ma quête c
qui provoquent des prises de vue, de
des montages, si difficiles à décrire (c
apparaît comme une évidence, qui m

Nous établissons nous-mêmes nos
nous trouvons la poésie. Oui, dans

Dans le langage, il y a la communica
de désigner les choses. Toutes les la
au monde des peuples qui le parcou
mais aussi une fonction de chant. Au
chante.

Ce chant, la poésie, c'est ce qui s'éch

JEUNE FEMME

J'ai vu une... une flaque, une flaqu
Flaque d'eau claire après la pluie fra
Voir les pattes d'oiseau.

Voir le soleil briller. Tu as un nom p

WILLIAM

Flaque. [...]

JEUNE FEMME

Flaque est sombre, eau boueuse. V
j'ai vu ?

Eau claire qui brille. Quoi ?

WILLIAM

Flaque. Toujours flaque. Déjà dit.
pareil.

JEUNE FEMME

Les choses changent chaque fois qu

49 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Gestes d'air*,
Éditions de Minuit, 2005, p. 76.

50 BERGER, John, « Dix dépêches sur le sens »,
19.

51 HARROWER, David, *Des couteaux dans les*
traduit de l'anglais par Hankins Jérôme avec la cc
p. 18-19.

Ce qui nous arrive, ce qu'on perçoit, décousu, en fragments, comme des
touches de couleurs, de sons...

La poésie : textes souvent fragmentaires, rompus, désarticulés, qui trouvent
sens, non pas dans les fragments eux-mêmes, mais dans la confrontation
des fragments, leurs mises en rapports.

La poésie : parce qu'elle crée d'emblée de l'écart (un pas de côté, un détour),
n'étant pas dans le discours continu ni le récit.

Le poème produit un ébranlement. Son sens se dérobe toujours. Il est
possible de déplacer le sens de la lecture. Lire, c'est une expérience visuelle.
Peut-être que le regard peut être *au courant* de tout ce qui se passe entre les
lettres, les mots, les sons. Lire en tant que se mettre en présence du poème
et être attentif à comment il nous change. Le poème fait de nous un lieu
où ont lieu des évènements.

Laisse, j'allais dire laisse tout ça. Qu'importe qui parle, quelqu'un a
dit qu'importe qui parle.⁵²

Qui parle ?

Plusieurs. En différents endroits. En de multiples manières.⁵³

S'agissant de la relation au monde, l'écriture propose une sorte d'inclusion
réciproque du proche et du lointain, telle qu'ici et ailleurs se séparent et
s'allient, et telle qu'un autre monde se révèle au sein même de notre monde :
jeu simultané d'une dynamique qui sépare les choses, creuse l'écart et la
distance et d'une dynamique de jonction et de mise en présence.

On est dans la perception du monde à tout moment, le monde et sa familière
étrangeté. C'est « le murmure incessant » de Blanchot. Écrire permettrait
de faire cesser ce murmure, de créer un commencement. Le langage par
essence relève du singulier. Le singulier, c'est créer un commencement.

Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier,

52 BECKETT, Samuel, « Textes pour rien, III », in *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Les Éditions
de Minuit, 1958, p. 129.

53 BUTOR, Michel, cité dans l'article « Notes sur Pensées Archipéliques », in *Pensées Archipéliques*,
un projet de l'École supérieure Régionale des Beaux-Arts de Nantes initié par Chérel Emmanuelle,
historienne de l'art et Nelson Georgia, artiste. [en ligne] <http://pacotilleuses.wordpress.com/le-projet/notes-sur-pensees-archipeliques/> [réf. du 3 janvier 2013]

même des contrées à venir.⁵⁴

III

L'EXPÉRIENCE — CE QUE CELA FABRIQUE

⁵⁴ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 11.

[...] une fenêtre, qu’avaient-ils besoin de me montrer une fenêtre, en me disant, je ne sais pas, je ne me rappelle pas, ça ne vient pas, une fenêtre, en me disant, Il y en a d’autres, il y en a de plus belles, et le reste, des murs, du ciel, des hommes [...]»⁵⁵

Avec mes images accumulées, j’invente, à force de fragments.

Je travaille l’entre deux d’images et de mots, d’espaces et de temps, pour tenter de rendre compte d’une quête et laisser transparaître ce lieu que seul un montage commence à rendre perceptible.

Comment rendre compte, proposer, montrer ? Donner lieu, faire événement — au sens de faire advenir — fabriquer la possibilité d’une expérience sensible.

Et encore questionner ce que je provoque.

Pourquoi vouloir faire vaciller quelque chose ? Pourquoi garder une part de complexe ?

En quoi cela permet de maintenir du possible, le désir d’altérité ?

Mon projet serait que l’on peut provoquer des situations — au sens des situationnistes — qui mettraient en oeuvre des manières créatives d’être ensemble, qui permettraient d’inventer, d’imaginer, d’apprendre, d’évoluer, de devenir.

⁵⁵ BECKETT, Samuel, *L’Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Double, 1953/2004, p. 198.

NCE SENSIBLE

mental (de l’artiste, du spectateur), r qu’il s’agit de parcourir, à même s et nos hésitations : entre devant et n et dissimulation. [...]

ombre ou d’un écho, cette hantise dans l’hésitation du vide et de la mobilité. Comme le chuchotement ères de l’espace visible se déplacent . Il revient alors au spectateur de dans sa « solitude temporaire » nous rmure, un brouhaha lointain dans era en parcourant l’espace ».⁵⁶

ience de réception.

ur, fait — ou ne fait pas — sa propre ns uniques à chacun, lorsqu’elle entre art rend possible une expérience de on de sens prédéterminés.

des œuvres : Il est réducteur qu’on :nu et qu’on ramène ce contenu à une

e — dans le sens de rendre conscient :lié à l’esthétique au sens large, et non

es au discours ne sont pas de nature

, Loreto Martínez Troncoso », publié le 7 janvier ouvement.net/critiques/critiques/lespace-murmure

[...] une fenêtre, qu'avaient-ils [...] en me disant, je ne sais pas, je ne m [...] fenêtre, en me disant, Il y en a d'aut [...] des murs, du ciel, des hommes [...]

Avec mes images accumulées, j'inven [...] Je travaille l'entre deux d'images et d [...] tenter de rendre compte d'une quête [...] un montage commence à rendre perc [...] Comment rendre compte, propos [...] événement — au sens de faire adve [...] expérience sensible.

Et encore questionner ce que je prov [...] Pourquoi vouloir faire vaciller quelq [...] de complexe ?
En quoi cela permet de maintenir du

Mon projet serait que l'on peut pro [...] situationnistes — qui mettraient en [...] ensemble, qui permettraient d'invent [...] de devenir.



36

UNE EXPÉRIENCE SENSIBLE

Entre l'espace réel et l'espace mental (de l'artiste, du spectateur), c'est le seuil mouvant d'un devenir qu'il s'agit de parcourir, à même notre errance, nos arrêts, nos détours et nos hésitations : entre devant et dedans, dessus et dessous, exposition et dissimulation. [...]

Entre présence et fiction d'une ombre ou d'un écho, cette hantise concrète fait murmurer l'espace dans l'hésitation du vide et de la présence, du mouvement et de l'immobilité. Comme le chuchotement est la limite soufflée du mot, les repères de l'espace visible se déplacent aux limites vibrantes de l'absence. Il revient alors au spectateur de s'orienter dans la désorientation et, dans sa « solitude temporaire » nous dit l'artiste, « d'entrer dans un murmure, un brouhaha lointain dans lequel on zoomera, qu'on décortiquera en parcourant l'espace ».⁵⁶

Le sens des œuvres émerge de l'expérience de réception.

Chaque personne, auteur ou récepteur, fait — ou ne fait pas — sa propre expérience personnelle de sens, des sens uniques à chacun, lorsqu'elle entre en relation avec l'œuvre d'art, car l'art rend possible une expérience de signifiante, plutôt qu'une transmission de sens prédéterminés.

Il ne suffit pas d'interpréter le sens des œuvres : Il est réducteur qu'on ramène une œuvre à son simple contenu et qu'on ramène ce contenu à une simple interprétation.

Une œuvre affine la sensibilité, éveille — dans le sens de rendre conscient — l'intelligence des sens — et cela est lié à l'esthétique au sens large, et non à un message à décrypter.

Les stratégies sémantiques empruntées au discours ne sont pas de nature

⁵⁶ GESVRET, Guillaume, « L'espace murmure, Loreto Martínez Troncoso », publié le 7 janvier 2013 sur *Mouvement.net*. [en ligne] <http://www.mouvement.net/critiques/critiques/lespace-murmure> [réf. du 9 janvier 2013]

⁵⁵ BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, L [...] p. 198.

artistique à proprement parler.

Il y a deux manières de montrer : celle qui instrumentalise le visible au service de la narration et celle qui permet au visible de produire son propre effet.

Il s’agit de faire parler les images non par le langage des signes, non par les représentations qui signifient des sentiments, mais par le temps mis à tourner autour de leurs secrets : temps et espaces inventés pour que cette expérience puisse advenir.

Véhiculer une part de mystère, un secret, qui ne réside pas tant du côté de la chose vue que du côté de celui qui regarde.

Faire l’expérience d’un regard.

Faire l’expérience de ce qui surgit — quelque chose va surgir. Être attentif.

Faire une expérience sensible : mettre en éveil ses sens, ses perceptions, y compris l’intuition ; et ce qui nous advient : l’imaginaire, les réminiscences, le songe…

Je cherche à provoquer une expérience sensible. D’où l’importance de la mise en forme de la mise en scène : une projection dans le noir avec texte lu, un livre d’artiste, une séquence d’images…

Vivre une expérience, accepter de se laisser faire, être emporté, voir, entendre — plutôt que regarder, écouter. C’est cette expérience qui se construit, à travers l’œuvre, avec l’artiste et le spectateur-visiteur.

De même, photographier est une expérience sensible. La question de la présence du photographe *dans* un paysage, plutôt que *devant* un paysage, la question de la *coïncidence* entre le lieu et le photographe, nécessite, pour moi, d’interroger la place du regardeur *devant* ou *dans* les images, de chercher à ce qu’il vive aussi ces sortes de *coïncidences*.

Il ne s’agit pas pour autant de lui faire vivre la même expérience que celle du photographe.

Il s’agit de proposer de vivre une expérience qui peut bousculer, chambouler.

Un bouleversement.

Oser prétendre à l’absence de réponses, à l’ébranlement, à l’inconnu, à l’improbable, à l’inquiétude, à l’approche du silence, à l’étonnement, au

Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le regarderez absolument. Vous essaierez de regarder jusqu’à l’extinction de votre regard, jusqu’à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devrez essayer encore de regarder. Jusqu’à la fin.

Vous me demandez : Regarder quoi ?

Je dis, eh bien, je dis la mer, oui, ce mot, devant vous, ces murs devant la mer, ces disparitions successives, ce chien, ce littoral, cet oiseau sous le vent atlantique.

 : intéressée par les artistes qui me
Ces expériences peuvent me hanter

Cheval de Turin (A Torinói ló, 2011)
Sala en 2012 au Centre Pompidou à
sena, d’Anne Teresa De Keersmaeker.

ne « fut assez fou pour pleurer auprès
la joue d’un cheval que l’on frappait.
val pour témoin, et d’abord, pour le
prendre sa tête dans ses mains. »⁵⁷
de Béla Tarr, semble poursuivre cette
ne bouleverse.

1889, Nietzsche enlaça un cheval
1. Quelque part, dans la campagne :
vieux cheval. Dehors le vent se lève.
ieuses, où le moindre geste advient

pour voir le monde à travers d’autres
têmes.

faits.

ions, des visages, des gestes. Et puis le
Un univers entier, là, dans une petite

un système cohérent, mettant en
onstituent proprement un style au
nière absolue de voir », une vision
monde sensible autonome. […] Le
ison retrouvée, ni celui du désastre
istoires, le temps où l’on s’intéresse
ans laquelle elles taillaient leurs
t une fin advenue. Ce n’est pas le
ou de beaux plans pour compenser
emps où l’on s’intéresse à l’attente

, Paris, Galilée, 2006. [en ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_jeu_de_la_mort
9 [réf. du 12 février 2013]

artistique à proprement parler.

Il y a deux manières de montrer : celle qui sert le service de la narration et celle qui perçoit l'effet.

Il s'agit de faire parler les images non pas les représentations qui signifient des tours autour de leurs secrets : une expérience puisse advenir.

Véhiculer une part de mystère, un secret, la chose vue que du côté de celui qui regarde.

Faire l'expérience d'un regard.

Faire l'expérience de ce qui surgit —
Faire une expérience sensible : mettre au jour, compris l'intuition ; et ce qui nous advenant le songe...

Je cherche à provoquer une expérience, une mise en forme de la mise en scène : un tableau, un livre d'artiste, une séquence d'images.

Vivre une expérience, accepter de se laisser entendre — plutôt que regarder, écouter, construire, à travers l'œuvre, avec l'art.

De même, photographier est une expérience, la présence du photographe dans un paysage, la question de la *coïncidence* entre l'œil et l'objectif, pour moi, d'interroger la place du regard, de chercher à ce qu'il vive aussi ces sortes de moments. Il ne s'agit pas pour autant de lui faire un portrait du photographe.

Il s'agit de proposer de vivre une expérience.

Un bouleversement.

Oser prétendre à l'absence de reportage, à l'improbable, à l'inquiétude, à l'apparition.

fragile.

Moi-même je suis particulièrement intéressée par les artistes qui me font vivre une expérience sensible. Ces expériences peuvent me hanter longtemps.

C'est le cas, par exemple, du film *Le Cheval de Turin* (*A Turinói ló*, 2011) de Béla Tarr, de l'exposition d'Anri Sala en 2012 au Centre Pompidou à Paris, ou bien encore du spectacle *Cesena*, d'Anne Teresa De Keersmaeker.

Jacques Derrida écrivait que Nietzsche « fut assez fou pour pleurer auprès d'un animal, sous le regard ou contre la joue d'un cheval que l'on frappait. Parfois je crois le voir prendre ce cheval pour témoin, et d'abord, pour le prendre à témoin de sa compassion, prendre sa tête dans ses mains. »⁵⁷ *Le Cheval de Turin* (fig. 25 à 28), film de Béla Tarr, semble poursuivre cette vision de Derrida. C'est pourquoi il me bouleverse.

Un synopsis, à peine : à Turin, en 1889, Nietzsche enlaça un cheval d'attelage épuisé puis perdit la raison. Quelque part, dans la campagne : un fermier, sa fille, une charrette et le vieux cheval. Dehors le vent se lève. Deux heures et demie lentes, silencieuses, où le moindre geste advient comme un événement.

Nous sommes plongés dans le noir pour voir le monde à travers d'autres yeux. Nous sommes sortis de nous-mêmes.

Nous quittons la salle de cinéma, défaits.

Persistent une atmosphère, des sensations, des visages, des gestes. Et puis le vent dans les oreilles, ininterrompu. Un univers entier, là, dans une petite maison au milieu de rien.

[...] Béla Tarr aura construit un système cohérent, mettant en œuvre des procédés formels qui constituent proprement un style au sens flaubertien du mot : une « manière absolue de voir », une vision du monde devenue création d'un monde sensible autonome. [...] Le temps d'après n'est ni celui de la raison retrouvée, ni celui du désastre attendu. C'est le temps d'après les histoires, le temps où l'on s'intéresse directement à l'étoffe sensible dans laquelle elles taillaient leurs raccourcis entre une fin projetée et une fin advenue. Ce n'est pas le temps où l'on fait de belles phrases ou de beaux plans pour compenser le vide de toute attente. C'est le temps où l'on s'intéresse à l'attente

⁵⁷ DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006. [en ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche_%28biographie%29 [réf. du 12 février 2013]



fig. 25 à 28 — TARR, Béla, extrait du film *Le Cheval de Turin* (*A Turinói ló*), 2011, 146 min., noir et blanc.

elle-même.

[...] Cela n'a proprement ni commencement ni fin, simplement des fenêtres par lesquelles le monde pénètre, des portes par lesquelles les personnages entrent et sortent, des tables où ils s'assemblent, des cloisons qui les séparent, des vitres à travers lesquelles ils se voient, des néons qui les éclairent, des miroirs qui les réfléchissent, des poêles où la lumière danse... Un continuum au sein duquel les événements du monde matériel se font affectés, s'enferment dans des visages silencieux ou circulent en paroles. [...] Et quand le monde passe la fenêtre, vient le moment où il faut choisir : arrêter le mouvement du monde par un contrechamp sur le visage qui regardait et auquel il faudra alors donner l'expression traduisant ce qu'il ressent, ou continuer le mouvement au prix que la personne qui regardait ne soit qu'une masse noire obstruant le monde au lieu de le réfléchir. Il n'y a pas de conscience où le monde se condense visiblement. Et le cinéaste n'est pas là pour se faire lui-même le centre qui ordonne le visible et son sens. Il n'y a, pour Béla Tarr, pas d'autre choix que de passer par la masse noire qui obstrue le plan, de s'en aller après faire le tour des murs et des objets de sa demeure, d'attendre pour le surprendre le moment où le personnage va se lever, sortir de chez lui, se faire guetteur dans la rue, sous la pluie ou dans le vent [...] ⁵⁸

L'installation d'Anri Sala au Centre Pompidou est un agencement de vidéos et de musiques, mais surtout un travail sur le temps, les suspensions, le souffle, les silences. Anri sala ne raconte pas une histoire, mais nous fait parcourir un espace, qui vient faire écho aux lieux de ses vidéos — lieux en suspens — et à ce qui s'y déroule : des habitants de Sarajevo assiégée se lancent à l'aveugle pour traverser les rues, la dérive d'un orgue de barbarie et d'une boîte à musique, un dialogue impossible entre une femme et un batteur...

Anri Sala nous fait éprouver des sons suspendus : boîtes à musiques, orchestre en répétition, petite musique chantonnée entre deux essoufflements, attente du bruit des balles des snipers... À chaque croisement de rue, une fuite en avant, l'émotion du visiteur happée, comme à bout de souffle.

L'exposition est une composition de temps et de musiques, un dialogue entre images et sons, qui inclut le déplacement des visiteurs. Ils sont amenés à passer d'un écran à l'autre sans logique apparente, aux aguets ; bruits et musiques tournent eux aussi dans l'espace, parfois coordonnés à l'image, ou la précédant.

⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*, Nantes, Capricci, 2011, p.69 à 72.

L'impression ressentie est de sensibilité abstraite, avec des éléments à assembler à tâtons, sans certitude. Le visiteur erre entre la conscience du monde (les vidéos se passent dans des lieux chargés d'histoire) et un sentiment d'irréalité créé par un montage discontinu.

Le langage est absent. Le vécu est éprouvant et totalement cohérent avec le propos de l'installation.

On peut dire que dans mon œuvre la musique permet de rester dans la narration, mais sans l'encadrer, en ouvrant des significations possibles, en permettant d'aller au-delà du concept. Elle s'est substituée au verbe, car elle est plus proche du souffle.⁵⁹

J'ai assisté au spectacle *Cesena*, d'Anne Teresa De Keersmaecker au Festival d'Avignon, en juillet 2011, dans la cour d'honneur du Palais des papes.

J'ai écrit un texte à propos de cette expérience. En voici un extrait :

Avignon — il est cinq heures, et le jour va se lever dans la cour d'honneur du Palais des Papes — cinq heures où la nuit encore noire passe au bleu sombre

Et soudain

On entend, voit à peine, un corps surgir

Un instant, au début

Imperceptiblement

Courir vers nous

Un instant un corps est seul

Nu

S'arrêter juste au bord de la scène

Et un cri

Fend l'air d'un trait, ce cri

Comme si le corps l'avait jusque-là gardé pour lui

Puis s'en va [...]

Parfois, un corps s'échappe, ou se perd

Tourne seul quelques instants

Et de nouveau un bloc

Même mouvement commun, qui chante [...]

Éprouver l'à peine, l'imperceptible, le sommeil aussi, les chants qui traverse le temps — être attentif — apercevoir autre chose, autrement

Faire l'expérience — de ces corps, ces mouvements, ces chants, la

⁵⁹ SALA, Anri, cité dans l'article « Anri Sala, portrait de l'artiste en haut-parleur », Lequeux Emmanuelle, publié le 18 juin 2012 sur *LeMonde.fr*. [en ligne] http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/06/18/anri-sala-portrait-de-l-artiste-en-haut-parleur_1720417_3246.html [réf. du 12 février 2013]

lumière peu à peu — c'est du temps — suspendu — volé — fragile
Et pour finir sous la pluie — traverser la ville en silence — avec ces
images et ces sons — qui s'efforcent
Maintenant le jour — là sans qu'on sache comment

Être dépaycé. Vaciller.

[...] mettre le spectacle dans l'ombre et parler très bas, c'est faire bouger pour l'œil, pour l'oreille, les seuils de perception. L'idée vient qu'en travaillant on pourrait faire bouger d'autres seuils. Nous vivons dans un réglage de seuils moyen, qui convient pour la vie courante, comme notre langage convient pour la vie courante, mais il y a une autre manière d'utiliser le langage, et donc une autre perception du monde sans doute qui pourrait s'explorer en dehors des seuils qui sont les nôtres habituellement. En faisant travailler une ouïe plus subtile et moins utilitaire, peut-être entendra-t-on autrement. Peut-être entendra-t-on autre chose.⁶⁰

Cette expérience-là est travaillée, elle est singulière. Il ne s'agit pas de documenter, il n'y a pas de message. Il y a des questions plutôt que des réponses. Il y a du trouble, du doute, de l'inquiétude. Ça n'explique pas, ne cherche pas à convaincre. Ça veut montrer que l'image et l'expérience sensible peuvent rester sans réponse, qu'on n'a pas besoin d'expliquer, que le doute est riche et important, l'imperceptible aussi. Surtout, ne pas simplifier.

Nous devons conserver au centre de notre monde le lieu de nos incertitudes, le lieu de notre fragilité, de nos difficultés à dire et à entendre. Nous devons rester hésitants et résister ainsi, dans l'hésitation [...]⁶¹

⁶⁰ RÉGY, Claude, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 17-18.

⁶¹ LAGARCE, Jean-Luc, « Nous devons préserver les lieux de la création », in *Du luxe et de l'impuissance, et autres textes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, p. 19.

UN LANGAGE POUR QUESTIONNER LE MONDE

La nécessité d'une approche dialectique capable de manier ensemble la parole et le silence, le défaut et le reste, l'impossible et le malgré tout [...] Raconter malgré tout ce qu'il est impossible de raconter tout à fait.⁶²

Effacer les repères pour que s'y perde, aussi, celui qui regarde, celui qui lit. Comme je m'y suis moi-même perdue. En quoi aller vers du *presque rien* est créatif ? C'est la condition d'un chemin, un possible cheminement. Travailler le chemin plutôt que le point.

J'essaie de proposer des images où rien n'est évident. Une image apparaît sans plus de repères.

Ce manque de repères, de certitudes, n'empêche rien. Il s'agit d'obliger le spectateur à regarder autrement, à faire sa propre lecture de l'image en stimulant la pensée, l'émotion, l'intelligence.

Cette lecture n'est pas forcément de l'ordre de la compréhension, ni de l'explication. Ce que j'espère provoquer est une lecture qui laisse des questions sans réponses, qui donne à penser — non pas penser comme on respire, mais penser comme une action qui exige volonté, travail, invention. Apprendre à accepter le doute, l'explication suspendue, les incertitudes comme paisibles.

Ne pas toujours chercher à tout savoir, à tout voir. Faire place à la surprise. Laisser le doute s'installer.

⁶² DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 133.

[...] ne rien voir, bien évidemment, ne pas le prétendre, cesser d'affirmer, mais marcher tout de même, marcher le regard clair, la démarche lente et sourire encore, paisiblement, d'être mal assurés.⁶³

Travailler des zones d'inquiétude.

Ne pas penser au sujet pour qu'il s'ordonne tout seul. Ne pas penser, ne rien écrire. Laisser la nuit venir.

Quelque chose s'agite qui n'est pas certain. Quelque chose ne se résume pas au perceptible.

Explorer cet indicible.

Travailler l'imperceptible, évoquer la mémoire, c'est aussi revendiquer le fait de montrer malgré tout ce qui ne peut l'être tout à fait, obliger à aller voir derrière les apparences, forcer le sens d'une fiction vers ce qui la rapproche de façon troublante d'une réalité sensible.

Un travail parfois de l'instant, l'instant d'une rencontre, improbable, à peine, d'un croisement. Une présence infime, légère aussi, rêvée ; ce qui effleure. Peut-être une inquiétude.

Ces formes déployées, qui affleurent soudain mais ont toujours été là, ce virage de l'air, ce remous qui ne dépend pas d'elles, c'est l'apparition dans la scène d'un temps qui n'est ni celui de la pierre ni celui des personnages, qui ne se mesure pas aux ombres, ni aux souvenirs, quelque chose qui n'est pas dit, seulement effleuré, quelque chose tout de même que la peau – celle le long du cou et très près de l'oreille – parviendrait à percevoir.⁶⁴

J'aimerais des images confuses, du doute.

Il me semble que travailler l'imperceptible me permet de dire la complexité d'une situation, d'un sentiment, d'un souvenir. Peut-être, d'ailleurs, que la photographie ne peut que cela : ajouter de la complexité.

Dans mon travail, les mots comme les images n'expliquent pas, ne disent presque pas.

Ne surtout pas chercher à être clair, choisir plutôt de dire autrement, d'écrire autrement, de donner à voir autrement et, ainsi, peut-être, ne plus

⁶³ LAGARCE, Jean-Luc, « Nous devons préserver les lieux de la création », in *Du luxe et de l'impuissance, et autres textes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, p. 20.

⁶⁴ MOUTASHAR, Michèle, « Le vol des phylactères », in *La Suite d'Arles*, Mercadier Corinne, Trézélan, Filigranes / Arles, Musée Réattu, 2003, p. 7.



38

son, mais telles qu'elles pourraient ludes, bouger les seuils de perceptions. envoient n'est pas rationnel, objectif, permettent d'évoquer des émotions, flottantes, de la complexité, c'est-à

ît une ligne, quelques ombres à peine nir d'un rêve, devant la trace d'une k à la fois ? L'attirance qui nous fait e nostalgie, d'un désir de silence, de livre, d'un film ? Peut-être tout cela choses qui s'entremêlent ? Laisser les chercher à *dé-complexifier*.

parmi le trouble, c'est porter chaque e de la discordance d'avec les autres vement d'apprendre, de chercher, ne ouver, ou encore laisser les questions air toujours en fonction d'un dehors,

l'espace du doute. Faire en sorte que

inquiétant. Et qu'il est bon d'être

vaciller, profiter de l'incertitude et les, d'entendre et de voir le monde.

hacun peut porter sur le monde, de de non-maîtrisé, voire d'irrationnel ntermédiaire de mon regard singulier. le ne pouvait se faire qu'à travers la photographe avec celle de celui qui

langue à dire. Trouver, inventer un ui est indicible, donner à voir malgré

[...] ne rien voir, bien évidemment d'affirmer, mais marcher tout de même d'une démarche lente et sourire encore, par exemple.

Travailler des zones d'inquiétude. Ne pas penser au sujet pour qu'il s'écrive, mais rien écrire. Laisser la nuit venir.

Quelque chose s'agite qui n'est pas conscient, mais pas au perceptible. Explorer cet indicible.

Travailler l'imperceptible, évoquer l'invisible. Le fait de montrer malgré tout ce qui n'est pas, aller voir derrière les apparences, forcer le regard rapproche de façon troublante d'une vérité. Un travail parfois de l'instant, l'insaisissable, la peine, d'un croisement. Une présence qui effleure. Peut-être une inquiétude.

Ces formes déployées, qui affleurent à la surface, ce virage de l'air, ce remous qui ne cesse de danser dans la scène d'un temps qui n'est pas le temps des personnages, qui ne se mesure pas à l'échelle de quelque chose qui n'est pas dit, seulement de même que la peau – celle le long de laquelle parviendrait à percevoir.⁶⁴

J'aimerais des images confuses, du de l'indicible. Il me semble que travailler l'imperceptible, c'est d'une situation, d'un sentiment, d'un moment. La photographie ne peut que cela : ajouter du visible. Dans mon travail, les mots comme le visible ne sont presque pas. Ne surtout pas chercher à être clair, mais à d'écrire autrement, de donner à voir :

⁶³ LAGARCE, Jean-Luc, « Nous devons préscrire l'impuissance, et autres textes, Besançon, Les Solitaires, 2003, p. 100.

⁶⁴ MOUTASHAR, Michèle, « Le vol des phénix », Trézélan, Filigranes / Arles, Musée Réattu, 2003, p. 101.

appréhender les choses telles qu'elles sont, mais telles qu'elles pourraient être. Chercher à faire vaciller les certitudes, bouger les seuils de perceptions. Le type de réalité auquel ces images renvoient n'est pas rationnel, objectif, mais sensible et subjectif. Ces images permettent d'évoquer des émotions, des sensations, des pensées ouvertes, flottantes, de la complexité, c'est-à-dire des singularités sensibles.

Devant une image sombre, où apparaît une ligne, quelques ombres à peine perceptibles, est-on devant le souvenir d'un rêve, devant la trace d'une nuit au bord de l'océan, ou les deux à la fois ? L'attirance qui nous fait la regarder longtemps vient-elle d'une nostalgie, d'un désir de silence, de l'évocation d'une conversation, d'un livre, d'un film ? Peut-être tout cela à la fois ? Peut-être deux ou trois choses qui s'entremêlent ? Laisser les questions suspendues. Regarder sans chercher à *dé-complexifier*.

Penser, sentir, créer dans le doute, parmi le trouble, c'est porter chaque faculté qui nous constitue à la limite de la discordance d'avec les autres facultés ; c'est se situer dans le mouvement d'apprendre, de chercher, ne pas savoir d'avance ce que l'on va trouver, ou encore laisser les questions libres de réponses ; c'est aussi se définir toujours en fonction d'un dehors, ouvrir à des rencontres.

Rester dans le potentiel, les possibles, l'espace du doute. Faire en sorte que les choses tremblent, vacillent. Se porter à la limite. Vouloir s'y trouver. Parce que c'est inquiétant. Et qu'il est bon d'être inquiet.

Alors, être au bord de se perdre, vaciller, profiter de l'incertitude et découvrir d'autres moyens, plus fragiles, d'entendre et de voir le monde.

Il s'agit de perturber le regard que chacun peut porter sur le monde, de laisser apparaître la part d'indicible, de non-maîtrisé, voire d'irrationnel qui fait aussi le monde ; et ceci par l'intermédiaire de mon regard singulier. Comme si faire apparaître du sensible ne pouvait se faire qu'à travers la rencontre de singularités (celle du photographe avec celle de celui qui regarde la photographie).

Aller au-delà de l'incapacité d'une langue à dire. Trouver, inventer un langage, exprimer tout de même ce qui est indicible, donner à voir malgré

tout ce qui est imperceptible.

Dire l’impossibilité de raconter le monde dans son inexactitude.

Le langage n’est pas exact, il est plein d’à-peu-près, d’ambiguïté, de malentendu, de flou, d’ambivalence et c’est là que l’écriture se loge. C’est-à-dire dans cet écart qui ouvre les signes.⁶⁵

Cette ouverture qui donne à penser, c’est exactement cette complexité que je donne à voir, qui ne dit rien, mais suggère. Peut-être suffit-il de suggérer, sans montrer, pour dire plus justement. Peut-être est-ce parce qu’il y a complexité, parce que je ne peux montrer tout à fait, que je choisis, comme l’écrit Georges Didi-Huberman, de montrer des « images malgré tout »⁶⁶ — malgré qu’elles n’expliquent rien, qu’elles sont fragmentaires, qu’elles n’apportent pas de témoignage objectif, « qu’on n’y comprend rien »…

Derrière le « flou », il y a l’intuition d’une mise au point impossible sur le réel, l’impossibilité de rendre compte du monde dans sa fluidité, son éphémérité, son inexactitude – et donc d’en être témoin et d’en porter témoignage. C’est le parti pris d’en saisir le mouvement, le mode d’apparition, dans une sorte d’anamorphose et d’improvisation.⁶⁷

Je ne cherche pas à témoigner, seulement à suggérer. Suggérer la complexité du monde, faire appel à ce qui, en chacun de nous, *travaille* notre singularité d’être-au-monde : notre vécu, notre mémoire, notre imagination.

Se moquer de sa langue. Perdre l’orgueil de sa langue, de son identité. Alors on a le monde qui apparaît en nous, le désir indicible du monde. Problématiser sa propre langue, c’est ça qui change l’imaginaire, le rend souple et multiple. On n’est pas dans la connaissance du tout, mais la soif de la découverte.⁶⁸

quelque chose s’est mis devant qui empêche de voir s’est collé devant dessus par dessus sans prévenir pour empêcher de voir quand même un peu ce qu’on aperçoit par les…

quelque chose voile opaque et même s’étale s’étire s’effiloche et prend toute la place encombre dérange empêche de regarder ce qu’il y a à voir derrière qui voudrait…

quelque chose attire par devant repousse aux bords appelle et on revient à lui repousse aux bords et on a envie de soulever de pousser de passer au-delà de…

quelque chose on se décide à le regarder et ça fait peur on retourne vite aux bords mais quelque chose qu’elle a d’être muette.⁶⁹

est là devant et prend toute la place et on ne voit que ça…
quelque chose paraît calme au milieu apaisant peut-être une fenêtre mais fait peur un obstacle une profondeur où on pourrait se noyer disparaître un vide plein…

quelque chose fait face et fait peur et observe qu’on ne comprend pas on voudrait s’échapper il y a bien les bords mais quelque chose fige stupeur froid et attire en…

un visage apparaît qu’on ne discerne pas un linceul marqué des traces un visage qui coule des traces de coulures de visage apparaissent qui attirent et retiennent…

quelque chose est derrière qui saigne un peu abîmé blessé griffé ça s’est battu et maintenant c’est fini et il reste des traces de bataille du sang et un peu de ciel…

quelque chose s’est passé qui a laissé des traces et du ciel à l’envers du silence maintenant qu’on nous empêche de bien voir de comprendre seulement sur les bords…

un visage fantôme énigme empêche voile ou peut-être parle fait peur et repousse aux bords qu’on devine où on ne sait pas quoi mais des traces et peut-être du sang…

quelque chose ne veut pas qu’on le voit qu’on sache et pleure devant voile de traînées par devant vitre embuée et la pluie trouble et empêche mais on sait cependant…

quelque chose est tellement là et demande et appelle et on ne voit pas on ne veut pas répondre on a peur de se laisser happer par quelque chose…

quelqu’un prend toute la place et on ne sait pas qui regarde demande et gêne et on ne voit pas bien ce quelqu’un qui empêche son visage à peine là et…

quelqu’un n’existe pas ne peut pas exister comme ça au milieu et prendre toute la place avec son visage même pas sûr même pas un visage une trace et…

quelque chose par derrière remue encore se bat encore bat encore son cœur bat encore un peu pas pour longtemps au secours et appelle encore et saigne…

quelque chose paraît blanc qui vit immobile en traces infimes paraît apaisé qui appelle cependant muet et fait peur appelle sans bruit et pleure doucement et prend toute la…

^[1] RÉGY, Claude, L'ordre des morts, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 67.

^[2] DIDI-HUBERMAN, Georges, Images malgré tout, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

^[3] BAUDRILLARD, Jean, « What they look like as photographed », in Sommes-nous ?, du collectif de photographes Tendance Floue, Paris, Naïve, 2006, p. 165.

^[4] GLISSANT, Édouard. [en ligne] http://www.edouardglissant.fr/ [réf. du 27 décembre 2012]

^[5] à l’École Nationale Supérieure de la Photographie,

tout ce qui est imperceptible.

Dire l'impossibilité de raconter le monde

Le langage n'est pas exact, il est malentendu, de flou, d'ambivalence. C'est-à-dire dans cet écart qui ouvre

Cette ouverture qui donne à penser, ce que je donne à voir, qui ne dit rien, mais sans sans montrer, pour dire plus justement la complexité, parce que je ne peux montrer. L'écrit Georges Didi-Huberman, de 1998 — malgré qu'elles n'expliquent rien, n'apportent pas de témoignage objectif.

Derrière le « flou », il y a l'intuition sur le réel, l'impossibilité de rendre son éphémérité, son inexactitude - porter témoignage. C'est le parti pris d'apparition, dans une sorte d'anamorphose.

Je ne cherche pas à témoigner, seulement à dire le monde, faire appel à ce qui, en chaque être, est d'être-au-monde : notre vécu, notre expérience.

Se moquer de sa langue. Perdre l'écrit. Alors on a le monde qui apparaît et disparaît. Problématiser sa propre langue, c'est être souple et multiple. On n'est pas dans la soif de la découverte.⁶⁸

65 RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Besançon, 1998.

66 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, 1990.

67 BAUDRILLARD, Jean, « What they look like », in *de photographes Tendances Floues*, Paris, Naïve, 2000.

68 GLISSANT, Édouard. [en ligne] <http://www.edouardglissant.com/>

L'image doit profiter de la chance qu'elle a d'être muette.⁶⁹

L'image serait ce qu'il y a juste au bout du doigt qui montre, et pas plus loin, pas l'explication de quoi que ce soit, pas la désignation ni la représentation. Juste ce que provoque le geste de pointer le doigt — le geste d'aller vers... plutôt que comprendre.

69 BAILLY, Jean-Christophe, conférence donnée à l'École Nationale Supérieure de la Photographie, Arles, 29 avril 2004.

UN DÉSIR D’ALTÉRITÉ

Casser la syntaxe, casser la langue, casser le vocabulaire, inventer des mots, les rompre, les faire se cogner les uns contre les autres, les assembler, les disjoindre, faire entendre des assonances, des résonances, des dissonances, des rimes intérieures. Mais aussi et grâce à ça, faire entendre un peu de ce qui n’est pas dit.⁷⁰

Maintenir la complexité, ne pas simplifier, rajouter du possible en travaillant l’entre-deux.

L’idée de l’entre-deux fait appel à des notions d’espace (d’orientations, de chemins, de croisements...) plutôt que d’histoires, personnelles ou universelles. On parle du seuil où la rencontre se passe, du lieu de l’échange possible (au sens où l’échange est la possibilité d’un changement, et pas un simple troc).

Dans cet entre-deux, il n’y a pas un élément d’où l’on part ni auquel on arrive ; pas non plus deux éléments qui se copient ou s’assimilent, se reconnaissent ou se jugent ; pas de réunion ni de juxtaposition, mais des *devenirs*, « un effet, un zigzag, quelque chose qui passe ou qui se passe entre deux comme sous une différence de potentiel [...] ce n’est pas un terme qui devient l’autre, mais chacun rencontre l’autre, un seul devenir qui n’est pas commun aux deux, puisqu’ils n’ont rien à voir l’un avec l’autre, mais qui est entre les deux, qui a sa propre direction, un bloc de devenir, une évolution a-parallèle. »⁷¹ Un décalage, l’invention d’un cheminement non rectiligne, non défini d’avance, hésitant, fragile, mais créateur (et peut-être même seul lieu de création possible).

⁷⁰ RÉGY, Claude, *L’état d’incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 11-12.

⁷¹ DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996, p. 13.

Créer des *terrae incognitae* —

Pendant longtemps, les régions inconnues au monde civilisé étaient peuplées de monstres, de troglodytes et d’êtres mythiques. Lorsque l’âge des explorations débuta, ces régions se trouvèrent rapidement dépeuplées. En 1375, Abraham Cresques publie son Atlas Catalan bordé d’une large bande vierge. Sa légende était aussi simple qu’effrayante: *terra incognita* — à la fois une menace et un défi pour tout marin. Pendant des siècles, la *terra cognita* et la *terra incognita* coexistèrent au sein des mêmes coordonnées spatiales, jusqu’à ce que l’on découvre que la masse au sud du monde connu — la *terra australis incognita*, d’après le nom qui lui fut donné — n’était guère le contrepoids du monde boréal, peuplé par une autre espèce d’hommes. Avec les expéditions polaires, le vide sur la carte vint à coïncider avec la surface blanche de l’Antarctique. Aujourd’hui où les *terrae incognitae* paraissent avoir été toutes quadrillées par les méridiens du connu, peu d’espace semble encore disponible à l’exploration. De nouveaux atterrissages sont-ils encore possibles ? D’autres pratiques du partage sont-elles envisageables ?⁷²

Faire apparaître des espaces, déjà présents mais invisibles, des espaces à l’écart, dans les marges, lieux de l’imaginaire, de l’invention, lieux que Michel Foucault nommaient hétérotopies : pour juxtaposer en un seul lieu plusieurs espaces eux-mêmes incompatibles dans l’espace réel, entre-deux qui peuvent s’ouvrir et se fermer, ce qui à la fois isole, et rend accessible et pénétrable, espaces d’illusions ou de perfections.

Foucault évoque les bateaux, espace du dehors par excellence : « Le navire, c’est l’hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l’espionnage y remplace l’aventure, et la police, les corsaires. »⁷³

Cet entre-deux que j’explore, je le fabrique à l’intérieur de mes photographies et je l’enrichis par des confrontations, avec d’autres images, avec des textes... Le créer par le biais de rapprochements imperceptibles, d’images troublantes, oblige à se porter à ses propres limites. Et lui-même, cet entre-deux fabrique à son tour des possibles rencontres, parce qu’il

⁷² « Notes sur Pensées Archipéliques », s. n., in *Pensées Archipéliques*, un projet de l’École supérieure Régionale des Beaux-Arts de Nantes initié par Chérel Emmanuelle, historienne de l’art et Nelson Georgia, artiste. [en ligne] <http://pacotilleuses.wordpress.com/le-projet/notes-sur-pensees-archipeliques/> [réf. du 3 janvier 2013]

⁷³ FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres » (1967), in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1994/2001, p. 1581.

créé du silence, du désert, du possible, parce que l'espace créé ressemble à un seuil, où l'on se rapproche de sa propre frontière pour accéder à une altérité.

Le philosophe Jacques Derrida a exploré cette notion de seuil⁷⁴, seul lieu pour lui de la véritable hospitalité.

Pour que le seuil soit véritablement un lieu d'échanges, Jacques Derrida propose d'une part qu'il soit le lieu d'un langage propre et d'autre part, qu'on y accède en se portant à la frontière de soi-même.

L'entre-deux qui nous permet d'accéder à l'altérité doit se construire dans un langage nouveau, inventé.

Jacques Derrida parle de la déconstruction des textes comme la possibilité pour que quelque chose arrive à la pensée et à l'écriture. Défaire la toile de la texture pour donner sa chance à l'autre, pour que l'autre arrive à la pensée et à l'écriture, pour que les textes disent autrement ce que l'on avait toujours cru qu'ils disaient et pour qu'il soit possible d'entendre en eux une parole autre.

Pour Jacques Derrida, l'ouverture inconditionnelle à l'autre ne peut être que poétique, car elle nécessite d'inventer une langue, qui n'est ni la mienne, ni celle de l'autre. Invention d'un langage entre les deux, non pas pour anéantir l'un ou l'autre, mais pour inventer une traduction ; non pas pour comprendre l'autre mais pour accéder à sa différence.

J'aime penser que la culture est un ensemble d'idées, d'œuvres et de pratiques qui nous aident à questionner des traditions, des déterminations de groupes, des habitudes, qui nous ouvre un devenir encore inconnu. Par ce mouvement, elle est source d'émancipation, d'accomplissement et de transformation singulières et collectives.

Cette dynamique se fabrique dans la confrontation au monde contemporain. C'est une forme de poétique du monde : considérer que ce qui définit une identité (d'un être humain ou d'un groupe), ce n'est pas l'exclusion de l'autre, c'est l'aptitude à être en relation avec la diversité du monde, c'est l'aptitude à inscrire le changement dans la définition de l'identité, c'est l'aptitude à imaginer l'imprévisible.

Les artistes participent à la construction de cette culture en mouvement.

⁷⁴ DERRIDA, Jacques, DUFOURMANTELLE, Anne, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, coll. Petite bibliothèque des idées, 1997.

Moi qui vous parle de l'absurdité de l'absurde, moi qui inaugure l'absurdité du désespoir — d'où voulez-vous que je parle sinon du dehors ? A une époque où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie, comment voulez-vous que je parle sinon en chair-mots-de-passe ? J'ose renvoyer le monde entier à l'espoir, et comme l'espoir peut provoquer des sautes de viande, j'ai cruellement choisi de paraître comme une seconde version de l'humain — pas la dernière bien entendu — pas la meilleure — simplement la différente. Des amis m'ont dit : « Je ne saurai jamais pourquoi j'écris. » Moi par contre je sais : j'écris pour qu'il fasse peur en moi. Et, comme dit Ionesco, je n'enseigne pas, j'invente. J'invente un poste de peur en ce vaste monde qui fout le camp.

le pas dans l'accumulation de savoirs objets, mais dans l'invention et la mise artistes proposent non pas un regard ; mais un cadre de vision singulier nuler la pensée et la sensibilité ; non rager des espaces vides, creuser des nsée unique et de la conformité des pluralité, au complexe, à l'aléatoire, à es participent ainsi à construire une air du désir, à maintenir le possible de

créé du silence, du désert, du possible
à un seuil, où l'on se rapproche de sa
altérité.

Le philosophe Jacques Derrida a exp
pour lui de la véritable hospitalité.

Pour que le seuil soit véritablement
propose d'une part qu'il soit le lieu
qu'on y accède en se portant à la fron
L'entre-deux qui nous permet d'accé
un langage nouveau, inventé.

Jacques Derrida parle de la déconstru
pour que quelque chose arrive à la p
de la texture pour donner sa chance
pensée et à l'écriture, pour que les tex
toujours cru qu'ils disaient et pour
une parole autre.

Pour Jacques Derrida, l'ouverture in
que poétique, car elle nécessite d'in
mienne, ni celle de l'autre. Invention
pour anéantir l'un ou l'autre, mais po
pour comprendre l'autre mais pour a

J'aime penser que la culture est un
pratiques qui nous aident à questionn
de groupes, des habitudes, qui nous c
ce mouvement, elle est source d'ém
transformation singulières et collectiv
Cette dynamique se fabrique dans la co
C'est une forme de poétique du mon
identité (d'un être humain ou d'un
l'autre, c'est l'aptitude à être en relat
l'aptitude à inscrire le changement
l'aptitude à imaginer l'imprévisible.

Les artistes participent à la construc

74 DERRIDA, Jacques, DUFOURMANTELL
Petite bibliothèque des idées, 1997.



Je pense que la valeur de l'art ne réside pas dans l'accumulation de savoirs
ou la production de spectacles et d'objets, mais dans l'invention et la mise
en usage d'expériences sensibles. Les artistes proposent non pas un regard
sur le monde, non pas des réponses ; mais un cadre de vision singulier
qui peut émouvoir, questionner, stimuler la pensée et la sensibilité ; non
pas faire voir les choses, mais ménager des espaces vides, creuser des
écarts, des respirations, loin de la pensée unique et de la conformité des
représentations ; laisser la place à la pluralité, au complexe, à l'aléatoire, à
l'inquiétude, à la fragilité. Les artistes participent ainsi à construire une
version ouverte du monde, à maintenir du désir, à maintenir le possible de
rencontres et d'aventures sensibles.

Ainsi, je construis des zones d'inquiétude
je propose des expériences sensibles, discrètes, ténues, des fissures, parfois
des blessures — qui troublent.

Tenter de donner une image du monde qui ne soit pas rassurante, ni
confortable, qui n'endorme pas, qui laisse place à l'inquiétude, qui pousse
à la vigilance, à l'attention pour ce qu'on entend, ce qu'on voit du monde.

Mais, jusqu'où aller ?
Jusqu'à quel point d'imperceptible, de complexité ?
Ce désir, cette posture, cette manière de se tenir au bord, est-ce que ce n'est
pas prendre le risque de se tenir nulle part ?
Trop de silence ne rend-il pas totalement invisible ?

Rester sur le fil en faisant attention de ne pas s'envoler.
Prendre garde au vent.

Et puis expérimenter la vidéo, son langage de mouvements. Les possibilités
qu'elle offre d'images dans la nuit.

Chercher à raconter des histoires, aller vers la fiction ?
Trouver le moyen qu'une photographie — par exemple grise qui prend
tout le mur, accompagnée d'un bout de phrase poétique, d'un son presque
imperceptible qui murmure — puisse dire l'humain du monde : un regard
échangé, un geste, un café partagé, une colère, le commun de résistances,
des actes...

Continuer à errer.
Inventer encore d'autres lieux pour l'inquiétude.
Ne pas rester à la surface, aller voir jusqu'où ça mène.
Espérer en être altéré.
Inquiété.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Le Petit Robert de la langue française 2006, Paris, Éditions Dictionnaire Le Robert, 2006.

Le robert, dictionnaire historique de la langue française, Paris, Éditions Dictionnaire Le Robert, 2004.

BAQUÉ, Dominique, *Histoires d'ailleurs, artistes et penseurs de l'itinérance*, Paris, Éditions du Regard, 2006.

BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Double, 1953/2004.

BECKETT, Samuel, *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958.

BECKETT, Samuel, *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976/2004.

BECKETT, Samuel, *Cap au pire (Worstward Ho)*, London, Calder, 1983), traduit de l'anglais par Fournier Édith, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

BERGER, John, « Dix dépêches sur le sens du lieu », in *Le monde diplomatique*, août 2005, p. 19.

BROYER, Anne-Lise, *Le Ciel gris s'élevant (paraissait plus grand)*, suivi de « Là » par Jean-Luc Nancy, Trézélan, Filigranes, 2007.

CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien, tome 1, arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

COULANGE, Alain, *La magie, sinon rien, Remarques sur des images*, suivi de 7 Photographies d'Arnaud Claass, Trézélan, Filigranes, 1999.

DEAN, Tacita, MILLAR, Jeremy, *Lieu (Place)*, London, Thames & Hudson Ltd, 2005), traduit de l'anglais par Delezoide Vincent, Paris, Thames & Hudson, 2005.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996.

DERRIDA, Jacques, DUFOURMANTELLE, Anne, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, coll. Petite bibliothèque des idées, 1997.

DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Gestes d'air et de pierre, corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.

DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Double, 1977/2012.

DURAS, Marguerite, *L'homme atlantique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1994/2001.

HARROWER, David, *Des couteaux dans les poules (Knives in Hens)*, London, Methuen, 1997), traduit de l'anglais par Hankins Jérôme avec la collaboration de Régy Claude, Paris, L'Arche, 1999.

KIAROSTAMI, Abbas, *Pluie et vent*, Paris, Gallimard, 2008.

LAGARCE, Jean-Luc, *Du luxe et de l'impuissance, et autres textes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

LORET, Éric, « Paysages à niveaux », in *Libération*, lundi 3 septembre 2012, p. 22-23.

MERCADIER, Corinne, *La Suite d'Arles*, Trézélan, Filigranes / Arles, Musée Réattu, 2003.

MCEGLIN-DELCROIX, Anne, *Sur le livre d'artiste, articles et écrits de circonstances (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2006.

MOUCHEL, Brigitte, *événements du paysage*, Plounéour-Ménez, Éditions Isabelle Sauvage, coll. Présent (im)parfait, 2010.

NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.

NOVARINA, Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999.

RANCIÈRE, Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*, Nantes, Capricci, 2011.

RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.

RÉGY, Claude, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

ROUILLÉ, André, *La photographie*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2005.

SALA, Anri, SOURIAU, Judith, « Cinq écrans et un public », in *Mouvement*, n° 64, juillet-août 2012, p. 68 à 71.

SIMON, Claude, *La Chevelure de Bérénice*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

SIMON, Claude, *Oeuvres Tome I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade n° 522, 2006.

Tendance Floue (collectif), *Sommes-nous ?*, Paris, Naïve, 2006.

RADIO

MASSON, Blandine, *Fictions / Théâtre et Cie*, France Culture, 3 février 2013.

DOCUMENTS À CONSULTER EN LIGNE / SITES WEB

Dictionnaire français Larousse. [en ligne] <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/> [réf. du 10 février 2013]

BOURDIEU, Emmanuel, « Lumières du jour » (1996). [en ligne] www.fillesducalvaire.com/texts/Cuisset_51-1.pdf [réf. du 12 février 2013]

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Aby Warburg et l'archive des intensités », in *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001. [En ligne] <http://etudesphotographiques.revues.org/index268.html> [réf. du 10 février 2013]

GESVRET, Guillaume, « L'espace murmure, Loreto Martínez Troncoso », publié le 7 janvier 2013 sur *Mouvement.net*. [en ligne] <http://www.mouvement.net/critiques/critiques/lespace-murmure> [réf. du 9 janvier 2013]

LEQUEUX, Emmanuelle, « Anri Sala, portrait de l'artiste en haut-parleur », publié le 18 juin 2012 sur *LeMonde.fr*. [en ligne] http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/06/18/anri-sala-portrait-de-l-artiste-en-haut-parleur_1720417_3246.html [réf. du 12 février 2013]

PARA, Jean-Baptiste, « Vues de l'insaisissable », à l'occasion de l'exposition *Portraits du temps*, espace 1789, Saint-Ouen, 2000. [en ligne] <http://www.corinnemercadier.com/fr/textes-d-auteur/view/915/jean-baptiste-para-vues-de-l-insaisissable/?of=8> [réf. du 7 février 2013]

« Agence Vu — Guy Tillim » [en ligne] <http://www.agencevu.com/stories/index.php?id=1382&p=137> [réf. du 12 février 2013]

« Édouard Glissant » [en ligne] <http://www.edouardglissant.fr/> [réf. du 27 décembre 2012]

« Les Histoire(s) du cinéma, J-L Godard, quand le cinéaste « monte, démonte et remonte » l'Histoire », in *Des mots, des figures*, s. n. [en ligne] <http://desmots-desfigures.blogspot.fr/2009/11/les-histoires-du-cinema-j-l-godard.html> [réf. du 9 février 2013]

« Notes sur Pensées Archipéliques », s. n., in *Pensées Archipéliques*, un projet de l'École supérieure Régionale des Beaux-Arts de Nantes initié par Chérel Emmanuelle, historienne de l'art et Nelson Georgia, artiste. [en ligne] <http://pacotilleuses.wordpress.com/le-projet/notes-sur-pensees-archipeliques/> [réf. du 3 janvier 2013]

INDEX DES ŒUVRES CITÉES

ŒUVRES DE RÉFÉRENCE

- ANTONIONI, Michelangelo, *Blow-up*, 1966, 111 min., couleurs. p. 34
- CUISSET, Thibault, p. 26, 28 à 31
Loire, 2001, photographie couleur. p. 30
Campagne française, 2009-2010, photographie couleur. p. 28, 29
- DE KEERSMAEKER, Anne Teresa, *Cesena*, 2011, danse et chant. p. 93, 97
- GODARD, Jean-Luc, *Lettre à Freddy Buache*, 1982, 11 min., couleurs. p. 75
- PAZIENZA, Claudio, *Tableau avec chutes*, 1997, 103 minutes, couleurs. p. 47
- SALA, Anri, [*Anri Sala*, installation vidéo et son, Centre Pompidou, du 3 mai au 6 août 2012]. p. 93, 96, 97
- SMITH, John, *The Girl chewing gum*, 1976, 12 min., 16mm, noir et blanc. p. 85
- TARR, Béla, *Le Cheval de Turin (A Torinoí ló)*, 2011, 146 min., noir et blanc. p. 93 à 96
- TILLIM, Guy, *Second Nature I*, 2010, photographie couleur. p. 26, 27, 31

ŒUVRES PERSONNELLES

- AYBES, Julie,
Vous me demandez : regarder quoi ? Je dis, eh bien, je dis la mer, 2007, photographies argentiques, transformations numériques. p. 60 à 63
Certains soirs le vent traverse, 2011, photographies argentiques. p. 60, 64 à 67, 82, 83
Comme entendre le vent hurler dans l'espace entre, 2013, photographies argentiques, transformations numériques. p. 68, 70 à 73, 79, 82, 84

ENTRE-DEUX

- 1 — image satellite de l'île de Giglio, Italie.
- 2 — BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Double, 1953/2004, p. 197-198.
- 3 — AYBES, Julie, (*sans titre*), 2013, photographie argentique.
- 4 — image satellite de l'île de Giglio, Italie.
- 5 — [paroles]
- 6 — image satellite de l'île de Giglio, Italie.
- 7 — Plin l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre II, Chapitre XCVI. [en ligne] <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/livre2.htm> [réf. Du 3 janvier 2013]
- 8 — SEIGNEUR, François, « Le Ciel officiel », in *Où commence le ciel?*, Mercadier Corinne (dir.), Trézélan, Filigranes, 1996, p. 63-64.
- 9 — Ajka (Hongrie), s. n. — vue du ciel après l'effondrement de la digue d'un bassin de stockage de déchets industriels le 4 octobre 2010.
- 10 — MOUCHEL, Brigitte, *et qui déjà s'éloigne*, 2011 (texte non-édité).
- 11 — MÉSZÁROS, Palíndromo, *The Line*, 2010, photographie. [Ajka, Hongrie]
- 12 — DEBORD, Guy-Ernest, « Théorie de la dérive », in *Les Lèvres nues*, n° 9, décembre 1956 et la revue *Internationale Situationniste*, n° 2, décembre 1958. [en ligne] <http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html> [réf. du 11 janvier 2013]
- 13-14 — résultats de la recherche « écoute-s'il-pleut » sur *Google Maps*.
- 15 — *écoute-s'il-pleut*. [en ligne] <http://fr.wiktionary.org/wiki/%C3%A9coute-s%E2%80%99il-pleut> [réf. du 13 février 2013]
- 16 — MERCADIER, Corinne, *Dreaming journal*, Trézélan, Filigranes, 1999, p. 18.
- 17 — RILKE, Rainer Maria, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. Points, 1996, p. 25-26.
- 18 — MOUCHEL, brigitte, 2005 (texte non-édité).
- 19 — AYBES, Julie, (*sans titre*), 2013, photographie argentique.
- 20 — *Ibid.*

- 21 — *Ibid.*
- 22 — BAMBERGER, Hélène (photographies), DURAS, Marguerite (textes), *La mer écrite*, Paris, Marval, 1996, p. 52.
- 23 — AYBES, Julie, (*sans titre*), 2013, photographie argentique.
- 24 — *Ibid.*
- 25 — SUGIMOTO, Hiroshi, *Studio Drive-in, Culver city*, 1993, épreuve gélatino-argentique, 61 x 72,9 x 2 cm, Centre Pompidou, Paris.
- 26 — BROYER, Anne-Lise, extrait de la série *Carnet d'A.*, 2011, photographie.
- 27 — Id., « Abbadia, 2011 », extrait de la série *Regards de l'égaré*, 2013, photographie.
- 28 — SEIGNEUR, François, in *La méthode*, Millet Laurent, Seigneur François, Trézélan, Filigranes, 2002, n. p.
- 29 — STRÖMHOLM, Christer, *Paris*, 1955, photographie.
- 30 — FRANK, Robert, *Flamingo*, 1996, photographie.
- 31 — Id., *Mabou*, 1996, photographie.
- 32 — TILLIM, Guy, *Mai-Mai militia camp near Ben, République Démocratique du Congo*, 2002.
- 33 — BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Double, 1953/2004, p. 201.
- 34 — ARBUS, Diane, *Clouds on a Screen at a Drive-in, N.J.*, 1960, photographie.
- 35 — FLAUBERT, Gustave, « Apocryphe, Vues de Rouen » (par Genette Gérard), in *Poétiques*, n° 55, septembre 1983, p. 378 à 380.
- 36 — SLUBAN, Klavdij, *Camp disciplinaire en ex-Union soviétique*, s. d., photographie.
- 37 — DURAS, Marguerite, *L'homme atlantique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, p. 8-9.
- 38 — FUKASE, Masahisa, extrait de *Ravens*, Yokohama, Éditions Sokyusha, 1986.
- 39 — MOUCHEL, Brigitte, « bouche sèche », in *événements du paysage*, Plounéour-Ménez, Éditions Isabelle Sauvage, coll. Présent (im)parfait, 2010, p. 23 à 25.
- 40 — LABOU TANSI, Sony, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979. [en ligne] <http://remue.net/spip.php?article2862> [réf. du 14 février 2013]
- 41 — AYBES, Julie, (*sans titre*), 2013, photographie argentique.
- 42 — « Étourneau sansonnet » [en ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tourneau_sansonnet [réf. du 14 février 2013]
- 43 — AYBES, Julie, (*sans titre*), 2013, photographie argentique.
- 44 — *Ibid.*

SOMMAIRE

Avant-propos	p. 5
Introduction	p. 19
I / DES SAISISSEMENTS — RÉCOLTER	p. 23
Apparement, des paysages	p. 24
Errances	p. 36
Photographier, une quête de coïncidences	p. 44
II / DES MONTAGES — INVENTER	p. 50
Une collection de photographies	p. 52
L'entre-deux	p. 58
Le montage	p. 75
Entre mots et images	p. 81
III / L'EXPÉRIENCE — CE QUE CELA FABRIQUE	p. 89
Une expérience sensible	p. 91
Un langage pour questionner le monde	p. 99
Un désir d'altérité	p. 104
Conclusion	p. 108
Bibliographie	p. 110
Index des œuvres citées	p. 113
Entre-deux	p. 114

Bien qu'il y ait environ 200 millions d'étourneaux en Amérique du Nord, ce sont tous les descendants d'une centaine d'oiseaux (60 en 1890 et 40 en 1891) relâchés dans le Central Park de New York, par Eugene Schieffelin, à la tête d'une société d'acclimatation, qui essayait d'introduire en Amérique du Nord toutes les espèces d'oiseaux mentionnées dans les œuvres de William Shakespeare.



43



44

